

الطاهر وطار

الجاحظية نقلة جديدة

أخيرا حصلت الجاحظية على مقر بقلب مدينة الجزائر، قريب من الجامعة، قريب من محطة القطار الأما قريب من شركة الخطوط الجوية الجزائرية قريب من موقف السيارات. سعت ما يقرب السبعمئة متر مربع، ويحتوي على قاعتين للمحاضرات، ومكتبة وناد ومكاتب.

مكان مثالي حلمنا بمثله أربع سنوات، وناضلنا نضالا مستميتا سنة كاملة، حيث لم نترك واليا مر بالعاصمة دون أن نطرق بابه، ولم نترك وزيرا للثقافة وللداخلية، إلا وأثرنا معه موضوع محل 8 نهج رضا جوجو، حتى جاء الجزائر وال فهم بحكم مستواء الفكري والعلمي، أهمية جمعية مثل الجاحظية، وقدر قيمة تواجدها، في مدينة مثل مدينة الجزائر، تنام مع غروب الشمس، ولا يجد سكانها مثابة ثقافية، غير قاعات يستولي عليها عناصر مشبوهة، من جميع الوجوه، لا هم لهم إلا عرض أفلام فاتها الزمن، تدر دنانير، تذهب كما يقال إلى تغطية التكاليف... تكاليف ماذا أيها الناس؟ هذه القاعات كانت وينبغي أن تكون وسيلة لنشر الثقافة والمعرفة، وها أنكم تحولونها إلى غاية في حد ذاتها، ملأتموها بالموظفين والعمال، ونصبتم أنفسكم مديرين يخاطبون الكون من خلال التليفون والسكرتيرات، وتنتظرون الترقيات. عندما يتحرك المجتمع المدني من خلال تنظيماته وجمعياته، يثور حقدكم، على مزعجات الأيام الساكنة هذه.

سبق وأن سُحِبت الجاحظية مقرا بمسرح الهواء الطلق، فتدخلت العصابات الأخطبوطية، ونصبت فيه جمعية وهمية. سبق وأن منحنا قاعة بشارع بوكرة فتدخلت نفس العصابات وطردتنا. سبق وأن عرض علينا كوؤ

خشيبا في قصر الشعب، كان ملجأ للأطفال المشردين، فرفضنا في حين قبلت بعض جمعيات ذلك. قلنا الأدباء والمثقفون ليسوا ولا يمكن أن يكونوا مهانين إلى هذا الحد، فثارت ثائرة العصاة الأخطبوطية، وأقوت العزم على مطاردتنا. إلا أن الصبر والثبات والنظر البعيد والثبات في الميدان، والغهم العلمي لمحيطنا، كل ذلك أوصلنا إلى 8 نهم رضا حودو.

ستكون محاضرات الجاحظية في إحدى قاعاتها: قاعة رضا حودو أو قاعة مالك بن نبي، وسيكون لقاء الأدباء والمثقفين في نادي زكرياء، وسينهمك عشاق الكتب على المطالعة في بيت الجاحظ.

لقد كنا نعلن في كل مرة على أن نشاطنا مشترك مع هذه المؤسسة أو تلك. نتصل بالمحاضرين مرارا وتكرارا ونعلن في الصحافة ونستقبل في المطار، ونستضيف في منازلنا، ومقابل هذه القاعة أو تلك، نتنازل عن عرقنا لبروقراطيين كي يملأوا تقاريرهم السنوية بقائمة نشاط لم يبذلوا فيه أي جهد. وفي أكثر من مرة نتعرض للوم يبلغ حد الغضب والتوبيخ، وحتى التهديد بالضرب، لأتفه الأسباب.

كانت معرفتنا للمحيط علمية دقيقة. فكان بصرنا مركزا على المستقبل. ولم تكن نبالي سوى بدق باب مدينة الجزائر. هذه المدينة الخشبية التي لا تشع ثقافيا، حتى على أقرب قرية إليها. صمنا على فتحها الجزائر ثقافيا، وهذه خطوة أولى تبدأ من 8 نهم رضا حودو.

إنه وعد التزمنا به منذ الوهلة الأولى لظهورنا، أنجزناه في الجزائر، وسنجزه في أهم المدن الجزائرية الأخرى. بحول الله هنيئا للجاحظيين. هنيئا لعشاق الثقافة. هنيئا لسكان مدينتي الحبيبة الجزائر الرائعة.

شكرا للسيد محمد مغلاوي والي ولاية الجزائر.

حضور المسألة الحضارية

كلمتنا

حاليا نذهب إلى أين؟ هل لنا أن نرمي الماضي على
الوع الزمن؟ بأي مفاهيم نستطيع أن نقرأ الحاضر؟ ما
معنى هيجان الوضع؟ كيف لنا أن نجتاز على متن سفينة
تسخر منها الأمواج؟

كيف نبكي حتى يري غيرنا أننا نبكي مع أننا نحني
عن الآخرين بكاءنا؟ أنفق مجددا على الأطلال؟

إن الأسئلة عديدة. الأجوبة قليلة. وغالبا ما يفضل
الكثير منا الصمت، إذ للصمت امتيازات تحتفظ بها الألسن والأذان. وفي الصمت نوت على
رنات هذا القرن العشرين الذي يرد لحسن وسوء حفظنا.

إلى أين نحن؟ من أين نحن؟ الآن كيف نحن؟

بالغموض يلتفت الماضي

إلى الضباب يجتر الحاضر

في المجهول يبتل المستقبل

وهل نهتدي إلى أكفان من كل الألوان سوى الأبيض؟

غريب أمرنا حين نحيا وراء وجوه الأموات وعندما تكفيننا أقنعة عاجزة تحسبها مريحة
ولكنها على الأرجح فؤوس نهية بها قبورا لأمالنا وطموحنا.

هل تحطمت كل القيم الإنسانية وانهار كل ما يصطحبها؟

نجيب على حيرتنا السائلة ونقول، لما تهدم الآفاق وتتفتت الأسس وتزعزع الجدران تندفع
نبضات الإنسان كإنسان إذ يصرخ مريدا الدوام، متحديا الفناء، مصارعا الخلف.

آنذاك يعيش النفس متسانلا في نفسه ومحيطه.

إن السؤال عبارة عن رفض الإندثار. وبقدرة السؤال نساهم في تحرير مسألة المصير. ولكل
مسألة تترأى أجوبة. والحلول تقطن عريات المسألة أو الإشكالية.

وحسب الظاهر، هي الأسئلة بدون ترتيب. وحسب ما يظن هؤلاء وأولئك إنها أسئلة بدون
منطق.

من زاويتنا، نثق في أن الثقافة ذات الجرأة وذات الحمل الثري، لا تتنازل أبدا ومهما كانت

الظروف عن مقدرتنا في صياغة وطرح الأسئلة وتنبثق عن عدة أسئلة، مسألة، وبطبيعة الحال، مسؤولية. من هنا يتشكل المنطق في حدة الأدنى على الأقل.

هل هو منطق منشود أو هل تروننا نشمّر منه؟
الآن لا مجال للحكم الأخلاقي ليقع المبادرة التفاضلية. بل يفرض علينا الحكم المعرفي هواجسه وإحاحه، فتترتب لدينا قطع الحديد بفعل مغناطيسي لنكتشف حضور المسألة الحضارية.

نقرأها لدى الدراسات المنشورة في التبيين من عدده السادس. كما نرسمها على المحاور الآتية عبر صفحات أعداد التبيين القادمة.

فيما يصلنا من هنا وهناك ومن حولنا، تبدو لنا الطروحات مجزأة ومنفرقة في التفاصيل. إنها فقيرة بمذاها وغنية بأمدبها المتوسط والبعيد.

يعمل الجاحظي ثقافيا ومن أجل نظرة واسعة الإطلاع، بعيدة الأفق، طويلة القامة، عريضة النال، عريقة الجذور، جديدة الإقبال.

لذا تتكامل الزوايا التي يختارها ويستغلها البعض ثم البعض.

لذا أي سؤال ليس غيبيا،
لذا فالأزمة المارة لا ترهبنا بل تشير قدرتنا الإنسانية التفاضلية لتتيقن بأننا على مشارف

حضارة إنسانية نلدها في الألم والفرح.

كيف تعامل هذه الحضارة الجديدة الحضارات القديمة؟

تضع الجاحظية ما لها من مساهمات، في قفة نتصن بها من فهم التواترات الحالية. تنتظر الجاحظية من العاملين الثقافيين أن لا يقلدوا بخلا الجاحظ بل أن يلوّوا عنق صدمتنا الحالية متسانلين حول المولود الحضاري الجديد.

في يومنا هذا إن المسألة حضارية.

فما هي إشكالية الحضارة؟

ونعلم أن السؤال ينادي الجواب والجواب ينادي السؤال. وهكذا دواليك إلى مالا نهاية له. إنه مصير المجتمعات البشرية.

يوسف سبتي

عمار الشجاع

وهو لا يبصر سوى الظلمة في النفق، الذي لا يدري أحد إن كان طويلاً أم قصيراً، ولو أنه في كل ليلة، مع الفجر، حين يستيقظ، ليذرف الدمع على نفسه، على سنا، على أنيس، على نسمة، على فاطنة، على كل الأحبة، حتى على أولئك الذين أذوه بدون موجب ومبرر، هو الذي لا يقوى على أن يؤذي حشرة، عمار الرقيق القلب، عمار الطفل الكبير، ذو القلب الكبير الطيب، حين يستيقظ، ليذرف الدمع ويصلي، ويرفع كفيه يتضرع لحالقه طالها الرأفة والشفقة، هو عمار بلحسن، يعرف أن النفق، حتى وإن كان في طول ليلة، أو أسبوع أو شهر أو سنوات، أو عمر، أو حتى لحظات قتائل، ظلمته موحشة، موحشة لا تطاق.

مع ذلك يرانا، يرى أحبابه، يتبدون له شمعات تنير النفق المظلم، فيحمل سماعة الهاتف: ألو الطاهر.

كيف حالك؟

لقد أرسلت لك مقالات للعدد السادس. بختي بن عودة أنهى ترجمة المقال، فيما يتعلق بالغلاف، يمكنك استعمال أحد الرسوم التي أرسلتها إليك، قل لمادل صباد، أن يعيد قراءة مقال...

في غمرة آلامه، في غمرة آماله، في أن ين الله، بشفا، يتحدى نظرات الأطباء، المتسائلة، يتحدى وساوس عمار المتواصلة، التي تقضه في مضجعه، حتى قبل أن يمرض، فيستيقظ في الليل يتفقد أطفاله سنا، وأنيس ونسمة، وزوجته وجيوبه وكل عزيز عليه.

عمار بلحسن، رئيس تحرير مجلتنا التبيين، يسترق أوقات من عمره الغالي، فيقرر أن ينتقل إلى العاصمة، كي يشرف على العدد السادس هذا بنفسه:

ألو خويا الطاهر. سأني إلى الجزائر. أركب من هنا الساعة التاسعة وعشرين دقيقة وسأكون هناك.

ويظل عمار ذو القامة الطويلة والوجه الصبوح، منحنيًا، شاحب الوجه بارز العظام، غائر العينين، لكن بهيمته المعتادة.

يقضي بين الملاحظين 24 ساعة، ثم يقل طائر الثامنة ليلا.

لا يضع دقيقة من يومه، دون أن يستغلها، في إيقاد شمعات الأمل في نفق الظلمة، دون أن يمنح للجزائر شيئاً من حبه الذي لا يفنى.

اللهم امنح الشفاء والمزيد من الشجاعة لعمار الشجاع.

جائزة مفدي زكريا المغاربة للشعر

تعلن الجمعية الثقافية الجاهلية للشعراء في البلدان المغاربة، أن جائزتها الشعرية السنوية مفدي زكريا التي سنتها عام 1990، تنظم منذ 1991 على المستوى المغربي وأن باب المشاركة مفتوح لجميع شعراء وشاعرات المغرب العربي، وفي مختلف المواضيع ضمن الشروط التالية:

1) مبلغ الجائزة مائة ألف دينار جزائري. يوزع على الفائزين الثلاثة الأوائل كما يلي :

للفائز الأول خمسون ألف دينار، وللفائز الثاني ثلاثون ألف دينار وللفائز الثالث عشرون ألف دينار.

2) تسلم الجائزة في الجزائر، خلال حفل يتلو فيه الفائزون قصائدهم.

3) موضوع الشعر غير محدد على أن لا يكون معاديا للمثل والقيم الإنسانية. ومبادئ وروح التسامح الحضاري.

4) ينبغي أن لا تتجاوز المشاركة الواحدة خمس قصائد.

5) ترسل القصائد المشاركة في خمس نسخ مرقونة أو بخط واضح .

6) القصائد المشاركة ينبغي أن لا تكون منشورة من قبل.

7) تختار الجاهلية منتخبات من القصائد المشاركة لتشرها في مجلته القصيدة

8) آخر أجل للمشاركة 15 سبتمبر من كل سنة.

9) تتكون لجنة التحكيم من أعضاء تعينهم الجاهلية.

10) تعلن النتائج في شهر نوفمبر .

11) توجه القصائد المشاركة إلى عنوان الجمعية التالي :

الجاهلية 8 نهج رضا حوحو الجزائر

الكتابة الأدبية

انسحاب الكتابة

النص الأدبي بين المبدع والمتلقي (وجهة نظر نفسانية)

اللغة بوصفها مادة أولية للادب

اتفاقات السرد

قراءة في بنية التفكير في رواية تجربة في العشق للطاهر

وطار

حادثة وحديث فإحداثه وحدوثه

مقدمة أخيرة حول إشكالية مزمنة

الشعر العربي الحديث ومآل الحداثة

ملاحظات حول السياسة والثقافة

ثلاثة نصوص حول مصطلح التفكير

حوار مع نقيب العوفي

الرواية والقصة في الخليج العربي

I

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

انسحاب الكتابة

لا أقصد بالكتابة تلك النتج لية اللسانية الظاهرانية والتي عادة ما تتأسس حول سلطة الدليل أو العلامة، وإنما ذلك الوجود الفاعل للوعي من خلال تجربة إبداعية نقدية لها شرائطها السوسيو-ثقافية من جدل القراءة كتقليد وكحاجة معرفية وحضارية تكشف إما عن هزال فكري أو عن ثراء فكري، ولهذا الاختيار بعض العلل والمنخرطة في نسب التجربة (نقد صحفي وإبداع) وفي استقصاء محسوب انطلاقاً من مجاورة فعاليات لها تباين الحساسيات ولها أيضاً تفارقاتها.

لعل مدخلا إشاريا لا ينتمي إلى مدونة واقية يقلص من آمال ورقة محمولة على جدبة وخطورة وتعقد مسألة أساسية لها ما يبررها وسط نقاش لا نهائي حول اللغة والتربية والبحث، وهنا فقط تنتفي كل قطعة لا تتوخى الإسهام في ترشيد بلاغة غير واضحة الأطراف، بل ولا تعثر على سند نظري يخترق المسألة، ولنوعية الحدود وهنا شرعيتها.

إن الكتابة إذن وفي هذا السطح الساطع بتمييز منهجي مكثف براهنيتها، تفاجئ الرحلة التي انتهت إليها ممارسات نوعية اتخذت شكل رهان له مقارنته للتضييع والبعثرة، إذ جمع مجموعة من المشاغل لصنع فضاء ناطق (أي ملحق: Supplement) هو في حد ذاته كتابة، والإصرار على فتح بوابات لمسافرين ناشئين لنسج لعبة من نص ولبي عبارة وإيقاظ ملكة أو الدخول في عراك مع مفهوم هو أيضاً كتابة، ولأن المعنى غير مطروح بسهولة أمام القارئ أو أمام الصفحة، كان إنتقاء الوجود والرسومات الدالة وطرق الإخراج التي وفرتها مرحلة ما بعد ماكلوهان أي بالانتقال من الرضاخ إلى التركيب المصور، يستدرج هو الآخر ظل الكتابة، إذاً ما قمنا ذلك مع المطلب الشكلي الموفر لتجسدة الإشباع في سياق منظومة الإستقبال أو التقبل (Receptivité).

إن تدرجاً من هذا النوع لا يستشعره قارئ عادي لم تتح له فرصة الدخول إلى جريدة ما لاستلهاهم هذه العتبات والإلمتنان إلى هذه الهيئة أو تلك، ولأنّ الكتابة عبر الإعلام لها شيه قوانينها إرتائنا إلى تهذيب المدخل بهذا التنبيه تسجيلاً لمنطق مسكوت عنه، لأن المهم في نظرها هو كيفية التأمل حول قضية ثم تجريد أساساتها أي وضعها أفق نظري ما.

لا تحتم علينا التجربة (الكتابة النقدية) مسحاً غير مستقر على منحى ولا تسرق منا لحظات كنا نحاور خلالها نصوصاً للأصدقاء ولغير الأصدقاء.. نقسو على بعضها كما لو كانت هذه القسوة توغلا في عوالمها ونلاطف بعضها الآخر كما لو كان يترجم تطلعات ذات قنوعة.

كان الإمتحان في الجمهورية حرباً ضد قبيلة لا أعرف اسمها، وكان في المسار المغربي (الذي توقف) تأكيداً من أنالفعل الثقافي فعل يتم.

الملاحق واكتشاف الذات :

أظهرت تجارب الملاحق الثقافية والأدبية عبر صحف الداخل والخارج أن وضع القارئ في ديمومة من العلاقات الضيقة أو الواسعة مع المنتج الجمالي والذهني والتأمل كتنقيد أولاً وكضرورة ثانياً يفتت كل ما من شأنه وضع القارئ على هامش حركة من الأفكار تنبريحي بالانتقالات القدرية أي تلك التي تمس الأمم في صميم جوارحها المنصنة للوجود، وتفتح القارئ بصيرة التدقيق في الهي والميت، ثم رغبة النقد.

لكن ذوبان الفردي في الجماعي، أي الإستقلالي في الإتقائي، المنحول في الثابت، المنفتح في المغلق من خلال الأمثلة السابقة أي بتضالير طاقات قرآنية متعالية

(رئيس قسم، رئيس تحرير ثم مدير عام...) لم يسهم في رواج مادة ومهما كانت طبيعتها على أساس وضع اليد على الكائن ذاته؛ وهو ما تحول لدى الآخر إلى علم يزن القابلية والتوجه والإستطراد مع استشراف ممكن لزمن يظل هو بدوره تحت وطأة الفواعل التاريخية، وإذا كانت فرنسا مثلاً عبر ملاحق لوموند والغبارو وليبيراسيون وغيرها، علزى سبيل المثال ناهيك عن ما لا نعرفه وعن المختص منها أيضاً في نقد الصورة أو العلامة أو الجسد المسرحي أو الذات من وجهة التحليل النفسي تقترح على قارئ محظوظ جغرافيات من الخطأيات تصل بريدته رغم ازدحام الحياة وتشابك خيوطها، تنسأ بدعشة عن نوعية الخط الذي يغري القارئ القارئ الجزائري والموجود في وضعية اختلال (Decalage) مثقلة بالنسبة إلى الخريطة الوطنية ثم العربية والعالمية، وتتسع آلام هذه الوضعية باتساع الشقوق بين العرق وموضوعاتها من جهة باستمرار ما ساوية القراءة عندنا من جهة أخرى.

مجموعة دراكات:

لسنوات معتبرة لا يحجمها كوقت ولكن بامتلاء أدراجها ومتغيراتها كان ثمة ما يشبه الرماد يعلو سطح العلاقات بين البشر تارة وبين الأشياء تارة أخرى، ظلت أتأمل الرماد الكسول وهو يتطرف في تحفيز سلطة ما على تهيئة أرضية الإنسحاب، وكان التحفيز يتعالى رافعا أعذاره إلى الميثولوجيا الرديئة، حيث ما يشبه كل

شئياً ما عدا النظرة العاقلة كان بجرة قلم يوقف هذا الملحق ويتهم ذاك، يرفض هذا النص ويدنس ذاك. لم يكن معقولاً أن تشهد الساحة الإعلامية الوطنية موجة انسحاب للكتابة حتى داخل القطاع الخاص نفسه (مثال الخبر) ولن أحدث إذن عن الثورة الإفريقية والمجاهد والجزائر الأحداث نسبياً، أما الخطاب السلمي البصري فحالة لا اسم لها.

ما هوية الكارثة؟ ما أطرافها المختلفة وراء تقنيات النهي والأمر؟ كيف تتراجع المعرفة النقدية لصالح التفقه والتدجيل وغمريات متفجرة بتراجيديات الليل والنهار، وخواطر تجري بما تشتهي ثقافة الفاسفود؟ وهل «إعلاناتكم» تزن مثقال صورة فنية أو فقرة فلسفية أو بطاقة مبدع؟

أسئلة واقفة على دهشتها والمكان الإعلامي الجريح ما عاد ليتحمل الأعباء الاستهلاكية المريضة والطرق التي كانت تؤدي إلى «النادي الأدبي» أو «أوراق معاصرة» أو «قراءات» أو «إبداعات» تؤدي إلى «السيكوجراما» معلقة عن عودة الساذج فنياً إلى السطح، عودة حرمان لم يتطور في هيئة كشف بل في هيئة استعطاف كما لو أن القراء في هذا الإطار ومن هذا الصنف يبعثون عن أم رمزية يرون بريقها في أجوبة شبيهة بحبل الحظ أو النجوم، أجوبة تخفف عن حاسم معققة فيهم الإيمان بالطالب البسمان لا الإيمان بالنص، أو أكثر صرامة التسلي الضحك بالجواب لا الإلتصاف إلى ترتيب السؤال.

بهذه الكيفية يخلق إعلامنا ردود أفعال لا تحمل من الأنا منطقاً ثقافياً متماسكة ولا مرجعاً بطارد الهشاشة ويعيد ابتكار المسافة بين القارئ والأدب على أساس من الرغبة في الحرق والتجاوز، حيث الفضول يشكل القوة الكامنة في اتجاه الاختيارات، فهذه الإعلام إذن يقوم بتفشيكية ذهنية مسالمة، راضية، وغير احتجاجية، إنه بذلك يديم حالة من السلبية (Passivité) تجاه ما يتحرك من حول القارئ، من حول عين ترى إلى مشهد لا يتبدل، بل يستكين ويضمحل.

في بحث ميداني عنوانه «القراءة والقراء في المغرب» حاول كل من الأستاذين أحمد الرضاوي ومحمد بنيس أن يتسللا إلى ظاهرة لم نعد نولي لها الأهمية المتوخاة بالتزامن الفعلي مع توجهات عامة تتحكم بهنئيات غير متحائلة قدما له كالتالي «قدما عرفنا أن لا هوية وطنية دون ثقافة، وأن لا ثقافة دون قراءة. واليوم ندرك أن لا تحول، ولا نمو دون فتح المجال أمام المجتمعات العربية لمعانفة المعرفة المنقولة عبر النص المطبوع أساساً، بهصفته أقدم وسيط لتثبيت المعرفة ودمقرطتها، ثم عبر الوسائط التي تخضع عنها التطور التكنولوجي الذي هو وليد التراكم العملي والمعرفي طيلة الحياة البشرية جمعاء» (١) نلاحظ أن تشابه الموضوع يوقفنا عند الديمقراطية وتثبيت المعرفة، ولعل ذلك كاف للتأكد من نوعية الوعي السائد ومن التقاط نبض الإيقاع الحضاري، أما في حالة الجزائر وبحسب التجريب الحاصل أحيانا وبدون قياسات علمية، فإن المعطى لا يترجم استماتة للكتوب في شكل متابعة نقدية لا تهتم بالدرجة الأولى شحنتها وإنما أنهيها باعتبارها بحسب المؤشرات الإعلامي-ثقافية، يمكن أن نعممه على الإستعارة كقوة نقل للصور من حقل إلى آخر، وهو ما يقنعنا أن هذا التراجع والذي ليس بالهين: مستمر، منتظم ومتواتر.

لضرورة الحرص على البديل، يكون لنا مجرد تفكير حول صيغة مضادة مدام البديل هو نتاج وعي ضدي، ومادامت الأسئلة لا تحشر الزوائد في استشارات خاتبة مسبقا، فإن الإلتفات إلى اقتراح تركيبة والأرشفة الجمالية للكيونة¹ أو للوجود يسعف نسبيا هذا التأمل، مدام الكتاب كمنزج خاضع لمنطق النوع Le genre بما لهذا النوع من قوانين، فإن الحبار بهذه الكيفية يستجيب لحمن معرفي ولتمفصلات لها أسياها في عمق الظاهرة.

ما المقصود إذن بالأرشفة الجمالية للكيونة؟ هذا السؤال لا يتهم وضعا باتولوجيا يتجه كما هو معيش نحو انتزاع الخاصية الشعرية للرؤية إلى العالم (Dépoétisation de la vision du monde) كترسية ولو بهذا المفهوم المدرسي والمبسط، بل يراعي وسط تسارع انتاجية العلوم والأفكار والخطابات الأدبية على مقربة من حدودنا كبنيات تقلص المعنى الخاص بحق الفرد / القارئ في اكتشاف الأسماء والرموز وكذا الذاكرات في تواترها ومنوها، لأن ما يهم بالدرجة الأولى ليس هو السالب أو المرجح في هذا العمل أو ذاك وإنما العمل في حد ذاته كأثر وصلة وتحقق تنتهي جميعها عاجلا أم آجلا إلى الإستقرار بتفاعل الإنصت إليها من خلال البحث الأكاديمي أو البحث الحر، وهي لا تلزمتا بالتعامل أو التواطؤ حياليا، لا معها ولا ضدها لأنها في الأصل منعزلة وحيادية ما دامت لم تتعرض بعد إلى الإحتكاك.

إذا كان ناقد نادر مثل بارت يؤكد على موت المزلل لجلاء القارئ¹، والسألة هنا مجرد إستمارة فإن الوضع المطروح أمامنا يشترط موت الصمت وانكسار خصيصة ره الشرء الثقافي بالحظة التفعية والكسرة لتجريب أسبقية السياسي على المعالي والإشهادي على الكتابي، وهذه نحوه ظلامية تحصر الإشكالية في نطاقات جاهلة وعمياء، تستطل بغياب الأفق وحطاب الحجة لمهكل كيكاء تشجعه صداقة الشيوخ.

ما هي خطورة الصمير ههنا كيف يسهل المبدعون والشارون والقواد والصحنون المختصون في تأسيس ما أسميناه بالأرشفة الجمالية للكيونة؟

إعادة تركيب المعنى؛

إنها تجربة أفراد، مغامرات تحت في رمزية المتاء بعض الأسئلة الممكنة حول علاقة المسؤول عن الصفحة الأدبية بالمحيط الذي يصوغه ويفذه، وليست هذه العلاقة متوازنة ولا متجانسة ما دامت ترتبها الضئيلة وسط بنية التفجير المبرمج (Pauperisation programmée)

إن نضادات مثل الملاحق الأدبية خلقت ديناميكية حول نواة الكتابة وحول جهود لا يمكن مهما اختلفنا حول فعاليتها أن نقارن مساحتها بالمساحة التي يأخذها مسلسل برتران بوارو ديلبيش¹ B. P. DELPECH في لوموند الكتب حيث القراءة نظام مؤسسي أي مجموعة هيكل يحكمها ضوابط والتزامات وعقود ورومانات وحيث التقليد شبيه بدورة الفصول

ثمة مزاجية عارمة تفكك كل محاولة للحفاظ على فعل في هذا الإقهاء والذي يتبنى تكسير الصمم، واختبار الممكن للإتضام إلى حركية عامة للأرشفة (تشكيل، سينما، دراما، تأليف...) وهو ما يسمح بانشاق

وفرة فكرية تعبد إلى القارئ شيئا تلك العلاقة المفقودة بالذاكرة الموجودة في صيرورة، ذاكرته وذاكرة العالم
الأشملقو لجمهورية العصر:

لهبنة الوسواس السياسي غير القطاعين الخاص والعام إعلاميا وتجريد الأشياء، من بعدها الذاتي
كرباط اختلاف¹ Relais de difference بعض آثاره الحاسمة على مسار القراءة، ولعل المثال لن
يخون اختيار جدوى الطرقة بلغة مسترسلة تبحث دوما عن صيغ مثلى لمواصلة الجريان.

يطرح المبدع اللبناني إلياس خوري مشكلة مشابهة في كتابه «من الإحتلال» متسائلا بعدة عن مصير
كتابه «مجموعة وسط حزب» وقوده الباس والبراءة يقول (ص 114) «هذا العجز شبه المطلق هو ما يجب
التوقف عنده ومحاولة فهمه وتحليله أبعاده؟ كيف نتكلم عن الكتابة ونكتب دون أن يكون باستطاعتنا
الدهاب إلى الأماكن التي يجري فيها الحدث، والكتابة عن مشاهداتنا؟ لماذا نكتب إذا كنا لا نعرف، أو
إذا كنا ممنوعين من المعرفة؟» (2) يقترح علينا إلياس بابا ليست أقل رمزية من مثال الأستاذين الرضائي
ونيس. فإذا كان الملح هنا يتعلق بموضع غير طبيعي وسط طاحونة الدم والأشلاء، فإن الأهمية الخاصة بعدم
اكتشاف موضوع الإبداع أي مصادره تشبه ولو بدأ ذلك غير منطقي الحرمان الممارس على قارئ ينتظر
تعريفا بكتاب أو تقديمًا لعمل، وسكون شام السباق أو أبي أمام كبت¹ Frustration يهاجم ذوقا في
طريقه نحو التشكيل أو يضيء إلى التآخر الملحوظ على مستوى رصد بقاء المكتوب تأخرات تعطل المواجهة
الفكرية والمضاربة وتحول نتائجها إلى جهالات وتشوهات

فإذا كان القارئ غير قادر على مصفرة رأي حول تجربة المثق «للظاهر وطار الصادرة عام 1989
أوه مصرع أحلام مريم الوديعه» للأعرج وأبسي الصادرة عام 1984 أو أعمال روائي مثل محمد
مرسله El-KAHIRA Cellule de la mort عام 1989 «privilege du pherix» عام 1986 والأمثلة تكاد تصبح هاجسا¹ Obsession إذا ما دخلنا في لعبة حسابات لا نهائية، كيف
تصور ما بعد هذا المحدود؟ ما هو المآل؟ إن فكرة بسيطة عن جانب جزئي من ظاهرة ضخمة لا تستثني
الإشارة إلى ما يتأسس حولنا من عطايات في النقد والإقتصاد والفلسفة والوسولوجيا والأغنية والترجمة
والمرح، وكلها محكومة بحتمية القراءة أي بقوة أو ضعف العبور إلى ذاكرة حاضرة أو موجودة في حالة
جنينية، ولن يكون للعبور من معنى إلا إذا تنفس بوصفه تراكم له صفة الأثر

يقترح علينا الباحث الفلسطيني ادوار سعيد مدخلا أساسيا حول كيفية وانتقال النظريات «قائلا: «نتنقل
الأفكار والنظريات - على غرار الباس ومدارس النقد- من شخص إلى شخص، ومن موقف إلى موقف، ومن
حقبة إلى أخرى. وعادة ما تتغذى الحياة الثقافية، والفكرية، على يد دورة الأفكار هذه، وتستمد منها أسباب
الحياة والبقاء» (3)، فحرص من هذا المستوى على تشخيص فعالية وإجرائية دورة الحياة له نفس المعنى الذي
للمواد التي من شأن الملاحق الأدبية أن تحملها وتشغل عليها.

ولا شك أن العكس أي موات الحياة هو العملة الرائجة برغم كل هذا الكم الهائل من الصحف والمجلات،

النص الأدبي بين المبدع والمتلقي (وجهة نظر نفسانية)

لعلنا لا نبغ إن قلنا أن النص الأدبي منذ أن وجد لأول مرة في تاريخ الإنسانية، كان شيئاً غامضاً، وظل كذلك يتجاوز حدود طاقة مبدعه وحدود طاقته على حد سواء.

فالشعراء، طردوا من جبهته أفلاطون ونظر السهم لاسلام على أنهم يهيمون في الأرض وأنهم يقولون ما لا يفعلون وظلت فكرة ارتباط الشعراء بالشياطين والجن سائدة حتى بداية العصر الرومانتيكي، ولعله منذ أجل ذلك وصف المبدعون بالجنون، وقد أشتجت هذه المقولة تراثاً مقدباً كبيراً، وأنبحت أفكار أخرى أصحلاً نقدية لا تكاد تحصى.

وعلى الرغم من هذا التراث الضخم من النصوص النقدية التي حاولت أن تفسر النص الأدبي، إلا أنه لا يزال متشعباً، غامضاً، وهو بحاجة إلى مزيد من الكشف والتفسير والتأويل، ويفتح المجال لقراءات عديدة، لأنه متمتع وقادر على أن يشع في كل اتجاه، وهو في الوقت نفسه معطاء لا يكاد يرفض أية بدعة إليه.

ولعل مسرحية هاملت لشكسبير خير شاهد على ذلك، فالدراسات التي انتجتها هذه المسرحية وحدها، تجاوزت ألفاً وأربعمائة دراسة، وكلها وجهات نظر لها شرعيتها، وتستمد قوتها وقيمتها من دعائمها الفلسفية والعلمية ومن النص نفسه.

وفي التراث العربي مثلاً، نجد أن عدد الدراسات التي حاولت أن تفسر شعر المتنبي قد تجاوزت الألف. ولا مفر، إذن، من التسليم بتعدد زوايا النظر إلى النص الأدبي الواحد، ويمكن أن نحصر زوايا النظر هذه في ثلاثة اتجاهات كبرى لها جذورها غير التاريخ، وتبلورت بصورة خاصة في العصر الحديث، بعد أن أخذت علوم أخرى على عاتقها تفسير الظاهرة الأدبية، كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة. ضمن هذه الاتجاهات يمكن أن نصف معظم الدراسات التي حاولت أن تفسر الظاهرة الأدبية، كعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة. ضمن هذه الاتجاهات يمكن أن نصف معظم الدراسات التي حاولت أن تفسر الظاهرة الأدبية، وتنشئ فيما يلي:

1- اتجاه ينظر إلى النص الأدبي على أنه وليد عوامل اجتماعية متشابكة، وهو صورة لها على نحو أو آخر.

2- إجماع ينظر إلى النص الأدبي على أنه وليد عوامل نفسية فردية متشابهة، وهو صورة لها على نحو أو آخر.

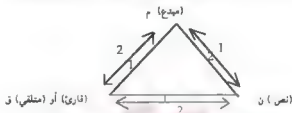
3- إجماع ينظر إلى النص الأدبي على أنه دائرة مغلقة، ينمو ويتشكل وفق قوانينه وشروطه الخاصة به. انطلاقاً مما سبق، يمكن القول أن النص الأدبي يخضع لثلاثة متغيرات،

أ- المجتمع وتاريخه

ب- شخصية المبدع وتاريخها

ج- اللغة وتاريخها وخصائصها.

وهو في الوقت نفسه يمثل (أي النص) زاوية من روايا مثلث زاويتي الأخرى المبدع والقارئ.



كل زاوية من زوايا هذا المثلث تربطها أربع علاقات مباشرة وثنائ غير مباشرة.

$$\begin{aligned} \text{م} &= \text{ع} + 2 + \text{ع} \\ \text{ن} &= \text{ع} + 2 + \text{ع} \\ \text{ق} &= \text{ع} + 2 + \text{ع} \end{aligned}$$

م ن
ن م
م ق
ق م
ن ق
ق ن

لقد اهتم النقد العربي بهذه القضايا، لكن لم يقدر لها أن تنمو وتتضج في تراثنا النقدي القديم، فقد ترقف البحث فيها بعد القرن الخامس للهجرة شأنها شأن وجهات النظر الأخرى التي أنتجت الحضارة العربية الإسلامية في العلوم المختلفة بصورة عامة.

أما في النقد العربي الحديث، فلم يقدر لها أن تنمو وتتطور بمعزل عن التأثيرات الأجنبية التي جعلت من الناقد العربي المحدث ناقلاً لا متحلاً ومضيفاً. إلا أن هذا لا ينبغي إصكابه إستقراء تلك الملاحظات قديماً، وبناء وجهة نظر في إطار بحثنا هذا من حيث:

أولاً: علاقة النص بمبدعه.

ثانياً: علاقة النص بمتلقيه

وقد عادت هذه الملاحظات في النقد العربي الحديث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، أي قبل التأثير بنظريات علم النفس.

علاقة النص الأدبي بمذحه (صاحبه) (1)

من القضايا النفسية المهمة التي شغلت كثيراً النقاد العرب القدامى، قضية الطبع. فقد أخذ الحديث عنه، وعن دوره في توجيه الشاعر وجهة معينة، القسط الأكبر من آرائهم النقدية، قال ابن قتيبة: «والشعراء أيضاً في الطبع مختلفون، منهم من يسهل عليه المديح، ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يمتسر له المرائي، ويتهذر عليه الفزل».

ومعنى هذا أن ابن قتيبة قد أرجع الأغراض الشعرية إلى طبائع الشعراء، أي إلى استعداداتهم النفسية، ومن ثم، فلا خسر إذا أجاد الشاعر في غرض من أغراض الشعر دون آخر، لأن قدرته على القول في هذا الغرض أو ذاك، محدده عوامل نفسية في الشاعر، وتوجهه هذه الوجهة أو تلك، وتنبه القاضي الجرجاني لأثر الطبع في القصيد: «أو بتعبير حديث أثر الاستعدادات النفسية والعقلية أو شخصية الشاعر في شعره: «وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتساين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوغل منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع، وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودمائة الكلام بقدر دماثة الخلقة، وأنت تجد ذلك ظاهراً في أهل عصرنا وأبناء زماننا، وترى الجاني أغلب منهم، كثر الألفاظ، معقد الكلام، وعمر الخطاب، حتى أنك ربما وجدت الفاظه في صوته ونغمته وفي جرسه ولهجته».

فالجرجاني هنا، قد ربط ربطاً واضحاً بين نص وصاحبه، فهو يرى أن شخصية الشاعر أو الكاتب تتمكس وتؤثر في أعماله الأدبية، حتى كاد أن يقول: ابحثوا عن طبائع الشعراء في أشعارهم. وإن كان الجرجاني قد ركز على العلاقة بين النص 'الأدبي' وصاحبه من ناحية الأسلوب، ولم يهتم بدلالاته من حيث المضمون، على عكس صاحبه، فإن المصادفة بين دلالة النصية لتشكل نص على صاحبه، والدلالة المضمونية عليه، ليست بعيدة، فالبحث في أحدهما سيؤدي حتماً إلى البحث في الثانية لأن الشكل مضمون وأن المضمون شكل.

ونظر ابن قتيبة إلى الاختلاف والتفاوت بين أشعار الشاعر الواحد، فربطها بعقل نفسية، وعلى الرغم مما في رأي ابن قتيبة من مطلقه للعوامل النفسية، التي تساعد الشاعر على قول الشعر حين اعتمد تقسيمات لهذه العوامل، محددة الوظائف على غرار ما فعل عندما عرف الشعر بأنه (الكلام الموزون المقفى الدال على معنى) فإن ملاحظاته جديرة بالعناية لأنها تدخل في صميم الدراسة النفسية للأدب ببحثها في بواعث الشعر، وأثر تلك البواعث في قصائد الشعراء. وشبهه بما ذهب إليه ابن قتيبة، ما أورده ابن رشيق وجعله قواعد للشعر حين رد كل حرص من أغراض الشعر إلى تقلب عاطفة معينة، وسيطرته على الشاعر، وجعل القصيد تتأثر بالجو النفسي للشاعر في أثناء كتابتها: «مع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الإعتذار والإستعطف، ومع الطرب يكون الشوق، ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوسع والعتاب الموجه».

هذه الملاحظات أكدها الشعراء أنفسهم، فقد مثل أبو نواس: «كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ فقال: أشرب، حتى إذا كنت أظيب ما أكون نعباً بين الصاحي والسكران، صنعت وقد داخطني النشيط، وهرسي الأريحية». وهذه ملاحظة في صميم الفهم النفسي لعملية الإبداع وكيف تتم، فيؤكد أبو نواس أنها تتم في حالة ذهنية تضعف فيها الرقابة العقلية الشديدة، إذ من المعروف أن الحمر تخطف من الرقابة العقلية، وبذلك يؤكد أبو نواس أن التجربة الشعرية تتم في حالة تألف بين الوعي واللاوعي. وهذا اللون من الأسئلة الموجهة إلى الشاعر عن الحال التي يكون فيها عندما يبدع قصائده والمعروفة في علم النفس بطريقة الإستخبار هي التي اعتمد عليها كثير من دارسي عملية الإبداع في العصر الحديث، وقد فطن العرب لهذا اللون من

الأسئلة الموجهة للشاعر في حال الإبداع، ولكنها أسئلة عفوية لا يهدف من وراءها فهم الحالة الواعية واللاواعية للشاعر أثناء عملية الإبداع.

ونظر إلى الشعر في كثير من الأحيان على أنه تنفيس وتفرغ لشحنات نفسية يحس الشاعر بوطأتها، ولكنه لا يعبر عنها في غير قالب شعري. فقد قيل لعبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود: «أتقول الشعر مع التمسك والفضل والفقہ؟ فقال: لا بد للصدر من أن ينفث»

أما في العصر الحديث، فقد تجلّت أولى النظرات النقدية التي حاولت أن تفهم النص الأدبي فهماً نفسياً انطلاقاً من علاقته بمبدعه في كثير من الترميمات للشعر.

فقد حدد البازجي الشعر بمفهوم قريب إلى حد ما من مفهوم النقيسنيين حين رأى أنه: «الكلام الذي يقصد به ما وراء مدلول اللفظ من متاعاة النفس ومناجاة الوجدان، فتدور في حبه المقاصد تحت الصور الخيالية، وتبرر المعاني تحت ثوب من المجاز أو الكناية أو تحوّلها»

فالشعر بهذا المفهوم يصبح رمزاً يحمل معنى خفياً لا يدل عليه ظاهره، أو يحمل معنيين أحدهما ظاهر يدل عليه ظاهر الكلام، وثانيهما كامن يحدده الخيال وتلوّنه النفس بألوانها الخاصة، وبهذا التحديد للشعر يكون البازجي قد اهتم بالدلالة النسبية والرمزية للشعر.

وقريب من هذا الفهم للشعر، وأعرق منه، ما ذهب إليه الرافعي. فالشعر عنده هو نتاج مخيلة الشاعر أو هو نتاج ضمير المخيلة لما يصل إليها عن طريق الخواص وتحويله إلى مادة تفقد معظم مقوماتها وسماتها الأصلية، إنه على ما يقول: «معنى لما تشعر به النفس، فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نوره، انعكس على الخيال فاطبعت فيه معاني لأشياء، كما تنطبع الصورة في المرآة، وهو من بعد كالحلم يخلق في المخيلة مما يصل إلى الأعين، ويتأدى إلى الأذان ما لا يكون قد وصل ولا تأدى».

فالشعر، إذن، بهذا المفهوم، هو نسخة لتأثير العالم الخارجي في الشاعر وانعكاسه على مخيلته، بيد أن المخيلة تلونه بلون خاص كما تلون مادة الحلم. فنتجها، وكأنا هو بقية من منطق الإنسان، إختبأت في زاوية من النفس، فكما تختبئ المادة الأولية للحلم ثم تظهر في شكل رمزي تختبئ مادة الشعر في ذهن الشاعر، فتظهر كذلك في شكل رمزي أيضاً.

وقد نظر المويلحي إلى التجربة الشعرية على أنها لا تقل إلا «حالة من حالات النفس»، لأن في النفس على ما يقول: «مسحة عفوية هي الجمال والهاء العاطفي، تظهر عليها عند صفاء النفس وخلوها من شوائب الأكدار ولما كان ذلك لا ينتابها إلا حيناً بعد حين، ظنته شيئاً طارئاً عليها من الخارج».

وبهذا الفهم للتجربة الشعرية، يكون المويلحي قد فصل عملية الإبداع في الشعر عن أي مصدر خارجي، وجعلها عملية ذهنية خيالية تنهض داخل العالم الداخلي للشاعر، وتتلون بالوانه، ولكنه لم يوفق حين نظر إلى التجربة الشعرية نظرة صوفية، إذ جعلها تمثل عطاء الشاعر، وهو في ذروة النقاء العاطفي، وخلو النفس من شوائب الأكدار. فالشاعر يبدع حقاً، في بعض الأوقات عندما تنهذب عواطفه وتسمو وتتحول من الهيجان إلى الهدوء والتأمل، ولكنه يبدع أيضاً، وفي كثير من الأوقات تحت وطأة المعاناة والغضب والثورة، حين يهيج ويحمر ويذهل أمام الظلم، ويحس في حالات العشق والوله إلخ...

ويبدو أن المويلحي أراد أن يعبر عن شيء آخر أحس به إحساساً مبهماً، ولكنه عجز عن إدراكه، فلعله أراد أن يقول: إن عملية الإبداع الشعري في حياة الشاعر ليست تياراً متدفقاً باستمرار يستمد فيه الشاعر صوره وأخيلته أنى شاء، ولكنها عملية نفسية لا تحدث إلا إذا خالفت بعض العناصر النفسية وساعدت على خرواجها من حيز الكتمان إلى حيز الوجود، كأن تخف الرقابة العقلية الصارمة، فالتجربة الشعرية لم تكن أبداً وليدة عملية عقلية أو نفسية هادئة.

وعلى أية حال، فإن محاولة الإجابة عن السؤال الذي يفرض نفسه على كل دارس للأدب، والمتمثل في البحث عن مصدر الصور الذي يستمد منه الشاعر أخيلته، وحالة الشاعر الذهنية في أثناء عملية الإبداع،

وكيف تحدث هذه العملية؟ محور من محاور الدراسات النفسية للأدب، وقد حاول الموليمي أن يقدم الإجابة. وتكمن أهمية ملاحظته في فصله عملية الإبداع عن المصادر الخارجية، وجعلها حالة تتسبب النفس في لحظة معينة.

ويظهر البحث في علاقة النص الأدبي بمبدعه أكثر، في كتاب الحمصي حين قرر أنه لا بد من الإهتمام بجزئيات حياة الشاعر جميعها. ودقائق إسراره وأخباره، لن جزئيات هذه الحياة الخاصة هي التي تشكل إبداع الشاعر وتلونه بلونها الخاص، وأن كل كلمة وكل حيلة فيالنص الأدبي، «لم تسقط من قلم المنشئ إلا لتغلب الهم أو الحزن عليه أو العرج الذي استخف به».

ومن هذا المنطلق، يكون الحمصي قد جعل البحث في علاقة الشاعر بقصيدته أو الكاتب بإنشائه قاعدة نقدية لمح الإطلاقات منها في أية دراسة نقدية جادة؛ رأساً بذلك، تصوراً منهجياً لكيفية البحث عن هذه العلاقة، وذلك بأن ينظر الناقد أو لا في نتاج الكاتب أو الشاعر جميعاً، لأن شخصية الشاعر أو نفسيته وأثرها في نتاجه الشعري أو الشعري، تحدداه مجموع أعماله. فقد تؤثر فيه بعض الحوادث النفسية في أثناء عمل معين، ثم لا يظهر أثرها في عمل آخر، والإقتصار على ذلك العمل فقط، لن يصور إلا لحظة ومنية واحدة في حياة الشاعر أو الأديب، وأن يبحث في الأسباب والمؤثرات التي جعلته ينظم قصيدته على هذه الأسباب والوقوف عليها يكون بالبحث عن أحوال الشاعر أو الكاتب في مختلف مظاهرها؛ وتقضي مكوناتها جميعاً مهما كانت أهميتها دون إغفال أية أمور جرتية منها، فقد يكون لبعض الحوادث الصغيرة في نفسه أثر لا تتركه الحوادث الكبيرة.

وبعد الحمصي أول من ربط النص الأدبي ربطاً نفسياً بمصاحبه وبأحداث حياته وسيرته الشخصية في تاريخ النقد العربي الحديث، وبه إلى ضرورة الربط بين أحداث سيرة الشاعر أو الكاتب ونتائجه، ودعا إلى ضرورة الإهتمام بأحداث السيرة ومحاولة رسم صورة نفسية صادقة لشعرا. من خلال البحث في أعمالهم إذ أنها تكشف كثيراً من الحقائق الصعبة لسي أهلها مزرعو السير. بيد أن تأثير الناقد الفرنسي سانت بييف عليه، يبدو واضحاً.

إن ربط النص الأدبي بمصاحبه، بيد وحقيقة لا تحمل الحدف، فكثيرة هي لأعمال الإبداعية التي يلمس فيها الناقد على نحو سهل شخصية صاحبها وأحزاء، كثرة من تفصيلات حياته اليومية، ومنها ما يعود إلى مرحلة الطفولة.

وقد أثبت التحليل الموضوعاتي للنصوص الأدبية، بما لا يدع مجالاً للشك، إن ما ينتجه أديب ما، يتمحور حول موضوع وحيد، في الغالب يعود هذا الموضوع إلى حادث من أحداث الطفولة أو أحياناً إلى مرحلة الشباب.

إن النص الأدبي في علاقته بمصاحبه، يمكن أن يصاغ في ثنائية: الإتصال/ الانفصال، وذلك في صورة رسم بياني يكون كالآتي:



أ- نقطة الإنطلاق

أ جد: خط سير العملية الإبداعية

ج: نقطة نهاية العملية الإبداعية

ب: نهاية خط الذات المستقيم

المتحنى أجد، يمثل إبداع الأديب

المستقيم أب يمثل حياة المبدع (السيرة النفسية)

هناك نقاط التقاء النص بحياة صاحبه، وهناك نقاط يتعدد فيها النص عن صاحبه إلى حد يتفصل فيه تماماً عنه.

إذا كانت (أ) هي نقطة إنطلاق حياة الكاتب وحياة النص في الوقت نفسه، فإن نقطة الوصول ليست واحدة، فهناك (ب) وهناك (ج). من هذا المنطلق، فإن بعض القصص والروايات والمسرحيات والقصائد تحمل عناصر السيرة الذاتية أو السمات الشخصية الفردية، لمتجها، ولكنها في الوقت نفسه تبدو كأنها تأخذ في الانفصال عنه تدريجياً لا سيما حين تتدخل التدايعات التي تصرغ محتويات اللاوعي.

ونستطيع القول، إن معظم الأعمال الإبداعية لأي كاتب، لا سيما الأولى منها، تأخذ فيها السيرة الذاتية مكانها، ولكن النصوص اللاحقة تأخذ في الانفصال عن مبدعها مع مرور الزمن أي بعد نضج التجربة الفنية، وبعد اكتشاف عوالم أخرى خارج الذات، ولكن تبقى الشخصية اللاواعية للمبدع، تعمل عملها في أي نص من نصوصه، إلا أن ذلك يكون بصورة يصعب التفتن إليها لا سيما أن بعض الكتاب يتمسكون بالإغفاء عن قصد خوفاً من رقابة الآخر.

وقد وظف غالبية الروائيين العرب سيرهم الشخصية في أعمالهم الروائية الأولى حتى غدت هذه الظاهرة جذيرة بالدراسة وتشكل قاعدة نقدية للرواية العربية

هذا على الرغم مما يؤكد كثير من الكتاب عن ثمر شخصياتهم عليهم، فالكاتب يرسم لها الإطار الذي تتحرك فيه بدقة متناهية، ولكنها تبدأ في التمرد شيئاً فشيئاً حتى تستقل عنه تماماً. وهكذا، يعاني كثير من الأدباء من ثمر شخصياتهم، ويستسلمون أمام ثمرها في العالب، وكثيراً ما يعترفون أن حضورهم لثمر شخصياتهم يكون في صالح العمل الأدبي، بل أن بعض الأدباء يحسبون أن شخصياتهم اتخذت قراوها رغم أنف المؤلف.

يؤكد ذلك، القاص السوري وهير حور أنه يتعامل ببطء شديد مع القصة وأنه يختلف مع شخصيات قصصه، وربما رفضت وجهة نظره، فناقشها للوصول إلى نتيجة أقرب إلى الواقع، ويؤكد أنه في كل قصة كتبها، جزء من حياته اليومية

وتؤكد نوال السعداوي، أنها تشعر 'حباً' بطلات الرواية، تصبح شخصيات مستقلة عنها تماماً، وأنها تخرج عن طاعتها وسطرها (2)، صهر أن ليا، التي للعمل الأدبي هو الذي يفرض ذلك أم أن لاوعي المؤلف هو الذي يفعل عمله في النص، فيبدو كأنه مستقل عن صاحبه، لأن محتويات اللاوعي لا يدركها وعيناً؟ ومن ثم، يمكن القول إن النص الأدبي في أوج استقلالته عن صاحبه، مرتبط به أشد الارتباط، ولكن الجليل الذي يشده سري، لا يدرك من ظاهر المعنى

ويؤكد باشلار ذلك قائلاً: «إذ القصة حين تصل إلى نهايتها المعادية الباردة التي تشبه تقريراً أعد، رجال الشرطة، فإنها تظل محتفظة بثرانها المتسم بطابع الحلم، لأن الخيال لا يقول أبداً هذا يكفي، لأن هنالك دائماً وجوداً أكثر مما تراه العين، وأن الصور التي يبدعها الخيال لا تخضع لمحك الواقع» (3).

وأن اللغة ليست مجرد وسيلة ينتقل من خلالها الكاتب أفكاره على نحو ما ينقل السائل في الوعاء، بل هي جزء من صميم المادة المنقولة تتبادل معها الفعل والانفعال، واللفظ لا بد من أن يتطابق مع المعنى على نحو أو آخر» (3).

ثانياً: علاقة النص الأدبي بمفاهيمه: (4)

لا بد من التلخيص أن القراءة تنقد في علاقات شخصية مع القارئ، أو المثقفي، شأنها شأن النص والمبدع، لأنها تستمد أسسها، في الغالب من روح العصر ومن اكتشافاته في مجال العلوم والمعارف الإنسانية، ومن الخبرة الثقافية والجمالية للقارئ، ومن رؤيته للحياة والكون، ومن حالاته واسفالاته الداخلية

فعملية التلقي، إذن، ترتبط بكيفية حدوث الإستجابة للنص (المثير) ومن هنا، تكون القراءة (الإستجابة) مستويات، فهناك المستوى اللغوي، والنفسي، والإجتماعي، والتاريخي الحضاري، والأنتروبولوجي

والأساطيري إلخ... وضمن هذه المستويات، تتعدد زوايا النظر إلى النص وتتعدد معها أشكال القراءة، وفي هذا الإطار، نجد عند القدماء ما يمكن أن نطلق عليه: القراءة الربطية أو الإحالية أو المعلقة، وهي التي تحكم على النص إنطلاقاً مما يشهده من ذكريات (تهجين للجورء إلى اللون الأحمر عند قارىء - لأنه يذكره بالدم وما يرتبط بالدم من تداعيات، واستحسانه عند قارىء - آخر لأنه يذكره بالوردة التي أهدت له ذات يوم إلخ...

وهكرة تعليق القراءة هي أن النص يجعل القارىء بين جملة وأخرى، ليستعيد تجربة ما - وينطلق هذا كله من فكرة ديناميكية الخيال، أي أن الصورة الفنية، والمكان الأثيب والذكريات المستعادة ليست معطيات ذات أبعاد هندسية، بل مكيفة بهيكل وأحلام بفقطة المتلقي على ما يؤكد بالشلار.

وهناك القراءة بالمشاركة وجدانها، ولعل هذا ما أشار إليه ابن طباطبا: «والنفس تسكن إلى كل ما وافق هواها، وتعلق بما يخالفه، ولها أحوال تتصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها، إهتزت له وحديث له إريحة وطرب، وإذا أورد عليها ما يخالفها، قلق وتستوحشت.»

وهناك القارىء المتحد مع النص، وهو الذي يجد ذاته فيه، وقد تنبه ابن تقيية لذلك حين قال: «ولله در القائل أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه.»

وهناك القارىء المشارك بالحواس، وأمثله هذا النوع من القراء في التراث العربي كثير. إذ نجد القارىء يطلق أحكاماً حواسية مثل: شعر حار، قصيدة عذبة، قصيدة رثانة، دافئة، باردة إلخ... ونجد أبا هلال العسكري يلجأ كثيراً إلى أفعال الحواس في الحكم على النص الشعري، كالعذوبة والأجزاء والسهولة، والرصانة والسلاسة، والنضاعة، والرونق والطلاوة إلخ... كما نجد كذلك ألقافاً حواسية أخرى كثيرة عند ابن الأثير من مثل: حلوة، حادة، رابطة، طاسة، عثة، باردة إلخ...

وقد كان لعبد القاهر الجرجاني إسهاماً في نظرية القراءة، فاستبحان المتلقي للشعر واستحسانه له يرجعه إلى عملية التأثير في النفس التي يحدثها النص فيه، نتيجة لما يحمله هذا النص من مشاعر صاحبه في تنديده، وليس إلى الناحية اللغوية أو اللفظية، فالله «فإذا رأيت البصير يهجوهر الكلام يستحسن شعراً، أو يستجيد نثراً ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول «هلل وشقي، وحسن أتق، وعذب سانغ، وخطوب رائغ، فأعلم أنه ليس يبتذل من أحوال ترجع إلى أحوال الحروف، وإلى ظهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده وفضل يقترحه من زناده»

وقد كان البحث في أسباب تأثير التجربة الشعرية في المتلقي من القضايا النقدية التي ظهرت في النقد العربي الحديث، وهي قضية ليست جديدة ولكن الجدير فيها هو بحثها من طق خاص، من ذلك ما أشار إليه اليازجي حين حصر عملية التأثير في النفس، في حدث من الأحداث كالسرور والإنقباض، والوحشة، والاستئناس، والحب، والبغض، والخوف، والرجاء، وغير ذلك من المشاعر الإنسانية، أي إثارة عواطف في المتلقي مماثلة لعواطف الشاعر التي أودعها النص، وبذلك يكون سر تأثير النص الشعري في المتلقي هو ما يحصل من عواطف صاحبه، تلك العواطف المشابهة لعواطف المتلقي التي تبعث فيه إحساساً مشابهاً لذلك الإحساس الذي عبر عنه الشاعر، وفكرة التأثير في النفس، أي تأثير الشعر في المتلقي، هي التي بنى عليها اليازجي موقفه حين فرق بين الشعر والنثر. إذ جعلها المقياس الذي يعرف به الشعر من النثر، فأكد: «أن المربع في تمييز الشعر من النثر هو ما يحدثه من التأثير في النفوس والتسلط على الوجدان» وأظن أن المقصود في أن الشعر يؤثر في النفوس والنثر ليس له تأثير هو النثر عامة وليس النثر الفني القائم على عاطفة أو إثارة عاطفة، لأن التجربة الأدبية الحية، شعراً كانت أو نثراً، تحصل عواطف صاحبها، وتحدث القصيدة من الأثر في المتلقي ما تحدثه قراءة قصة أو رواية، أو مقالة أدبية يعرض فيها الأديب خواطره وأحاسيسه.

ولإبراهيم المويلحي رأي قريب من رأي اليازجي، ولكنه أكثر تحديداً ودقة من أن تأثير وقع الشعر في النفس يكون من وجهين: «من حيث هو كلام موزون ومن حيث هو حالة من حالات النفس». وهذا يعني أنه أرجع أسباب تأثير الشعر في النفس إلى عاملين: الأول موسيقي، والثاني عاطفي، يتمثل في نقل المشاعر

والأحاسيس المشتركة من الشاعر إلى المتلقي.

هكذا، إذن، يمكن القول إن الشعر الذي استقر الكاتب ودفعه للكتابة، يستقر أيضاً القارئ، ويجعله يتدمج مع النص مشاركاً بذلك الكاتب في وهمه. « فخلال القراءة يشبه القارئ طفلاً يتسلى بالقراءة إلا أن كل كتاب جيد يجب أن تعاد قراءته بمجرد انتهائه، منه، فيجد القراءة التخطيطة الأولى، تأتي القراءة الخلاقة، ولهذا قرنه يتوجب علي أن نذكر المشكلة التي تواجه المؤلف.

القراءة الثانية ثم الثالثة تعطينا شيئاً فشيئاً حلاً لهذه المشكلة وبطء شديد نصنئ الوهم: « أن المشكلة وحلها يتسميان إتياء كما يؤكد باشلار، وننتهي إلى القول: « كان علي أن أكتب ذلك، أو هذا ما كنت أريد أن أقوله ولكن الكاتب سيقتني إليه.

إن الحديث عن البيت مثلاً، علي ما يؤكد باشلار، يعيدنا إلي تجربة المأوى البدائي، وعن هنا تتداخل المواقف المعيشية في الحاضر مع المواقف المعيشية في الكهوف والمغاور، وتبحث ذكريات من أعماق الذاكرة لتسج مواقف وحالات درامية، وحوش آدمية ظلمة ونور الخ...

لا شك، إذن، في أن النص الأدبي يمتد في علاقات شخصية جماعية مع المبدع، وأن قراءة النص إكتشافات تنقد في علاقات شخصية وجماعية مع القارئ، وبين القارئ والمبدع قاسم مشترك يربط بين لا وعي المبدع ولا وعي القارئ.

لحين تسأل التحليل النفسي: ما الذي جعل هاملت يتواني عن الثأر لأبيه علي الرغم من توافر كل الشروط للقيام بذلك، وما الذي جعل المسرحية تشد الجمهور إليها وتأسره بقوة؟ كانت الأدبية القاسم المشترك بين لا وعي المبدع ولا وعي الجمهور وهي التي استلزمت بها الأحداث وتطورها، حتى جاءت المسرحية بنائها الحروف.

فهل النص الأدبي، بعد كل هذا، ب. ب. مفلق مستقل، بنمو وفق شروطه وقوانينه الخاصة به، أم أنه ينمو في أوح استقلاليتته عن المبدع وفق قوانين يفرضها لا وعي المؤلف؟

وهل يمكن أن نتصور قراءة النص الأدبي قراءة محايدة معزولة عن الصور التي تصل بين المبدع والمتلقي، وبالتالي تربط بين خيالهما عبر دلالات رمادية ومكبية، فيتبني القارئ الصورة ويحس بها تماماً علي غرار ما أحس بها المبدع من قبل؟

أستاذ محمد اللغة العربية وآدابها

جامعة تيزي وزو.

الهوامش

- (1) جزء من هذا المحور مأخوذ أساساً من أحمد حيدوش. الإتياء النصي في النقد الغربي الحديث. ديوان الطبعوعات الجامعية الجزائر (1991)، ص 39 وما بعدها وص 77 وما بعدها.
- (2) مجلة الحوار، ع 18، ديسمبر. دار الحوار. باريس 1988. ص 85.
- (3) غاستون باشلار، جمالية المكان، ترجمة غالب حلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1984. ص 97.
- (4) مصري، عبد الحميد حنورة. الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية المصرية العامة للكاتب. القاهرة 1979. ص 123.

4- يمكن الرجوع إلى أحمد حيدوش. الإتياء النصي في النقد العربي الحديث. مصدر سابق. ص

4- عز الدين اسماعيل الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي القاهرة 1974. ص 107. و 203 وما بعدها وهناك القراءة بالمشاركة وجدانياً، ولعل هذا ما أشار إليه ابن طباطبا «والنفس تسكن إلي كل ما وافق هواها. وتفلن بما يخالفه. ولها أحوال تنصرف بها، فإذا ورد عليها في حالة من حالاتها ما يوافقها. اعتبرت له وحدت له أروحية وطرب. وإذا أورد عليها ما يخالفها. فقلت واستوحشت»

ثلاثة نصوص حول مصطلح «التفكيكية»

يلعب الفكر الفرنسي الجنس «جان دريد» والمولود في حي ألجير بالجزائر دورا بارزا في الساحة الثقافية - الفكرية الغربية، وخاصة في فرنسا، وأمريكا، وبريطانيا، عبر أن كتاباته لم تترجم إلى اللغة العربية بما فيه الكفاية. لا يقتصر فكر «دريد» على حقول الآداب، والفلسفة، واللسانيات، إنما يمتد وقوة سجالية إلى التحليل النفسي والفنون، منها الفن المعماري. وأنا أترجم هذه النصوص الثلاثة، ألاحظ أنها لم تشر إلى أسبقية الفيلسوف الألماني «مارتن هيدجر» في استعمال مصطلح «التفكيكية» - DECONSTRUCTION، حيث ورد في كتابه الفلسفي المركزي (الكيثونة والزمن)، وكتبه كالآتي - DEKUN- STRACTION، مع العلم أن «جاك دريدا» نوه في أكثر من مكان، ومناسبة بتأثير هيدجر عليه، وخاصة فيما يخص ميلاد هذا المصطلح بالذات، ودلالاته داخل إطار مناقشات الفيلسوف «أدموند هوسرل». لقد واجهتني مشكلة ترجمة مصطلح DECONSTRUCTION إلى العربية، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار بعض الترجمات السابقة، فالأغلبية ترجمت المصطلح كالآتي: «التفكيك»، وأنا هنا أترجمه كالآتي: «التفكيكية»، بحيث يمكن تسمية القائم أو القائمة، باستخدام هذا التكيف «المفكك»، و«المفككة»، كما أشير بأن ثمة سجالا حول «التفكيكية» فيما إذا هي منهج، أم طريقة، أم تكنيك. وما يزال اتباع فلسفة «دريدا» لم يتفقوا في هذا المجال، رغم أن المؤسس المعلي «دريدا»، قد أوضح مرارا بأن «التفكيكية» مجرد تكنيك، وليست منهجا، محددا، يمكن وصفه بصفة قارة ونهائية.

[التفكيكية] عنوان شامل لبعض النظريات النقدية الراديكالية، التي تقوم بمراجعة، وتطوير عقائد النقد

النيوي. تعود مرجعية أغلب أفكار «التفكيكية» إلى ثلاثة كتب للفيلسوف الفرنسي «جاك دريدا» التي نشرت كلها في فرنسا عام 1967، وترجمت إلى اللغة الإنكليزية تحت العاوين الآتية: الكلام والظاهرة «1973» Speech and Phenomena، وعلم الكتابة «1976» Of Grammatology، والكثافة والإحتلال «1978» Writing and Difference. كتب جاك دريدا صعوبة القراءة، وهو يصرخ، ويستكر بحرية مصطلحات جديدة لفاهيمه، حيث أن الكثير من صيغه، ومفاهيمه لا نوردتها في هذا الكتاب، وبعدة عن مجاله.

بمعتقد «جاك دريدا» بأن جميع أفكار الوجود للمعنى المطلق في اللغة (المدلول المتسامي) خاطئة، ويحتاج بأنه حتى «الكلام» Speech، الفكرة القائلة بأن المتحدث يمكن أن يملك وبالكامل دلالة كلماته حتى ولو للحظة، غير مبرهن عليها، وأنها افتراض خاطئ. على الرغم من أن هذا الافتراض بخصوص الكلام والكتابة - أحيث ليس هنالك حتى حضور لوعي المتحدث ليعطي شرعية للمص - قد هبسن على الفكر الغربي، وينبغي أن يكون هدفاً للملازمة، والنقاد، لتفكيك فلسفة، وآداب الماضي، لإظهار خطئ هذا الافتراض، والكشف عن التناقض الجوهرى في قلب اللغة كما هو في التحليل النيوي، فإن «جاك دريدا» يرى بأن أية عبارة باعتبارها تعتمد على علاقتها مع نظام اللغة المحيط بها ميساً بخص معناها، ولذلك فإنها تستطيع أن تشتق معناها فقط بواسطة احتلاؤها عن جميع المعاني الممكنة الأخرى، اللامحدودة العدد (يلفظ جاك دريدا كلمة Difference (ببرالة حرف 'f' وصع حرف 'r' بدلاً منه لتكون هكذا Différance).

بالإنصاف مع هذه القراءات للممكنة والمختلفة، واللامحدودة، لا يحصل إلا التأثير المخادع للمعاني. فالمعنى لا يكس في «الدال» من تأويل المعاني من حركة لا تنتهى، ولا تستطيع أن تصل إلى مدلول نهائى مطلق، وهكذا، «حركة المعنى» لا نهاية لها من الصفة «الطوبى» Playful، أصبحت كلمة محببة، ومستحسنة لدى النقد في فترة الثمانينات من هذا القرن.

لتفكيك نص يعني فقط، إظهار كيف تفكك النصوص نفسها، بسبب هذا اللاتحديد الأساسي في صميم اللغة، هنالك سبب واحد لصعوبة كتابات جاك دريدا، وهو أنه يدرك بأن نصوصه تفكك نفسها بنفسها. تهاجم التفكيكية أساس قاعدة الثقافة والفكر الغربيين. ولقد تم تبسي أفكار جاك دريدا، وتطويرها، ونعرضت لهجوم قاس، وخاصة في أمريكا. عالم الفد الإنكليزي تشدده المدرسي (التعليمي)، والبراغماتي يميل إلى أن يتلكأ خلف منطقة النقاش النظري التجريدي العنيف.

عن معجم المصطلحات الأدبية باللغة الإنكليزية

تأليف: عارن غراي - 1984

¹ التفكيكية، تكنيك يربط بـ «جاك دريدا»، الذي دشن عام 1967، حركة ما بعد البنيوية بكتابه «علم الكتابة» Of Grammatology. في سلسلة من المقالات الذكية للنصوص الفلسفية والأدبية الكبرى، يبين جاك دريدا أنه عن طريق الإمساك الحرفي بالقضايا غير المصاغة، أو الصامتة للنص، وعن طريق إظهار «الثغرات»، و «الزيادات»، والتناقضات الداخلية الذاتية فإن النص يمكن أن يظهر ليقول شيئاً مختلفاً إلى حد ما عما يبدو أنه يقوله. وفي الواقع، ويعني ما، فإن النص يمكن أن يظهر بأنه لا يقول أي شيء على الإطلاق، ولكن أشياء مختلفة، بعضها يدمر بمكر مقاصد الكاتب الواعبة.

بإبراز التفضيل الذاتي، وتأثيرات «الزيادة»، والإختلاف، والأثر، والنشر (من نشر ينشر) Dissemination، فإن جاك دريدا، يبين بأن النص يروي قصته الخاصة به، والتي تختلف إلى حد ما عن قصة تشغيل الكاتب بأنه يصدد خلقها. وهكذا يبدأ النص الجديد في الإبتعاث، ولكن هذا النص وبشكل حاد على خلاف، أو تعارض مع نفسه، وتستمر التفكيكية فيما يمكن أن يكون «نكوصاً» غير متناه من القراءات الدلاليات. فالتأثير الرئيسي لتعليم جاك دريدا التفكيكي، كان وما يزال هو تحطيم الافتراض الساذج، بأن النص يملك «معنى»، وهو المعنى الذي ستفريه في آخر الأمر الصناعة، والممارسة العملية، والإيمان الصادق واليقظ، أي الإمتراض الأساسي لعمد الجديد «القديم» لفترة الأنهينات، والحمسينات، من هذا القرن. فالمعنى غير موجود، أو منحصر في اللغة، إما هو متضاد مع حركة اللغة ذاتها، وبين جاك دريدا بأن معاني النص متناثرة غير مساحتة كلها، ولكنه سيمضي وعنى بحركات معالم السنية. لا أحد يضمن «المعنى» الذي يسكن النص، ولذي بشكل «صوره»، «الصلة بين المعنى والنص مقطوعة، وأن قصد المؤلف يدوب في حركة الدوال، Signifiées، والنص يرى كمنسحق لمعنى الظاهري، ولا يوجد هناك مرجع من لغة النص لبعض باطن النص الروحي الرمزي، حيث يسمي، أو يمكن في النهاية، أن يوجد بعض الأجوهر الأثني (المعنى).

لقد استمر تكنيك جاك دريدا، عبر سلسلة من الدراسات التطبيقية للنصوص، وكان له تأثير كبير، وخاصة في نظرية الأدب بأميريك «مدرسة ييل» Yale School، التي تشمل النقاد بول دومان، وهارولد بلوم، وج. هيليس ميلر، وجورجي هارتان، الذين هيمنوا على النقد الأمريكي في عام 1970. بمواجهتهم لمعانيهم في ميدان التفكيكية. ولقد بلغت التفكيكية حدود مغامرتها في أوائل الثمانينات من هذا القرن، وهي حالي في مرحلة «استراحة» باحثة عن مواطن قدم نظري جديد.

في مساهمته (جاك دريدا) في المراجعة التي نشرت على صفحات مجلة أشرف عليه جوزيف هارتان، حول المراس (التفسير اليهودي التقليدي للتوراة)، يبرز طريقاً يمكناً واحداً، يمكن أن تسلكه التفكيكية الآن. عن قاموس «فورتنام» للفكر المعاصر باللغة الإنكليزية - كريستوفر نوريس - لندن 1982.

1. مقدمة

فالتفكيكية التي أحرزت وماتزال على الإعتراف الواسع النطاق، كواحدة من الحركات الفكرية الطبيعية

الأكثر أهمية في فرنسا، وأمريكا. هي في الأساس ظاهراتية، وما بعد البنيوية. فالوجه الطبيعي في تاريخ التفكيكية المعاصر هو «جاك دريدا» الذي نشر ثلاثة كتب مؤثرة في عام 1968. وهي: «عن علم الكتابة» و«الكلام والظاهرة»، و«الكتابة والإختلاف». ومن بين الأشياء الأخرى، فإن هذه النصوص تتضمن نقدا قويا للفيتومولوجيا (هوسرل)، واللسانيات (سوسير)، وللتحليل النفسي اللاكاني¹ نسبة إلى المحلل المسي الفرنسي جاك لاكان، ولبنيوية «ليني ستراوس». سأقدم في هذا الفصل عرضا لفكر جاك دريدا، بادئا بوجز عن رأيه في اللغة، كما سأقدم شرحا حول ما يعنيه به «التمركز الصوتي» Phonocentrism، و«التمركز اللغوسي» Logocentrism. ومن بعد سأعرض مناقشاته ضد نتاج «جان روسو»، و«كلود ليني ستروس» و«جاك لاكان». وكذلك هناك أقسام عن أسلافه (لرويدا)، و«نيتشه»، و تقرير بيبين كيف أثروا على تفكير جاك دريدا، وحول قراءاته للنصوص، وطبيعة الإستعارة، وبعد هذا سأختبر بعض الإستعارات في الإستخدام العادي، بعد وضع الإستعارة في سياق النضال السياسي، والإيديولوجي، وأناقش العلاقة بين التفكيكية، والماركسية.

2. عدم استقرار اللغة.

في محاولة لفهم نتاج «جاك دريدا» ينبغي الإمساك بفهمهم من هو أكثر المفاهيم أهمية. ألا وهو فكرة Sous rature، التي تترجم عادة «تحت المحو». أي أن تكتب كلمة، ثم تخطبها، ومن ثم تطبع كلا من تلك الكلمة، والكلمة المحوّة. فالمفكرة هي هكذا: «مادامت الكلمة غير صحيحة، وبالأحرى غير ملائمة، فهي مشطوبة» و«محوّة» ومادامت صورية فإنها تبقى مفروقة. هنا الأسلوب (الأداة) الذي يستخدمه جاك دريدا مهم استراتيجي، وهو أخذ عن الفيلسوف «مارس هيدجر» الذي اعتاد على شطب كلمة «الكينونة» Being لا يمكن أن تحتوي بواسطة الدلالة أو الكينونة دائما سابقة، ونسمو حقا بالدلالة. فالكينونة هي المدلول الأخير² المدلول اعتسامي الذي هو مرجعية كل «الدوال» Signifiers في رأي دريدا بخصوص اللغة، فالدال لا يقدم لنا المدلول مباشرة، مثل المرأة التي تقدم صورة. ليس هناك طاقم التطابقات الهرموية مثل تطابق الواحد للواحد بين مستوى المدلولات في اللغة، والدوال، والمدلول في انفصال مستمر، وتتصل مرة أخرى في توافقيات (تركيبات) جديدة، وهكذا تكشف عن عدم ملائمة نموذج العلامة «دي سوسير» التي وفقا لها فإن الدال والمدلول يرتبطان وكأنهما كانا وجهين لعملة من ورق واحد. حقا، لا يوجد تغيير ثابت بين الدوال، والمدلولات. افترض بأنك تريد أن تعرف معنى «دال» ما، فأنك تستطيع أن تجد في قاموس، ولكن الذي تجده سيكون مع ذلك مقدارا أكثر من «الدوال» التي يمكنك أن تجد بالمقابل مدلولاتها في القاموس، وهكذا دواليك.

إن العملية ليست فقط «لا نهائية»، ولكنها، وبطريقة ما دائرية: فالدوال تبقى متحوّلة إلى مدلولات، والعكس بالعكس، ولا تصل أبدا إلى مدلول أخير ليس «دالا» في حد ذاته. وبكلمات أخرى، فإن «جاك دريدا» يحتاج بأن المعنى ليس حاصرا مباشرة في العلامة. بما أن معنى العلامة هو مسألة ماذا لا تكونه

العلامة، وهذا المعنى هو دائما وإلى حد ما غائب عنها أيضا.

المعنى مبهر، وموزع عبر سلسلة كل الدوال، ولا يستطيع وسهولة، أن يثبت في مكان ما، وليس حاضرا تماما وأبدأ في أية علامة منفردة، بل هو إلى حد ما نوع من الحضور والغياب المتحرك (المرقدين) معا وبشكل دائم.

قراءة نص تشبه كثيرا اقتفاء أثر عملية هذه الرقعة الدائمة، أكثر من عملية تعداد حبات العقد.
الآن، وبالنسبة لـ «جاءك دريدا» فإن بنية العلامة محددة بأثر - ¹ والذي معناه الفرنسي يحمل دلالات قوية للجرّة «أثار القدم» و «الحتم» - ذلك الآخر الغائب أبدا

وهذا «الآخر» لا يمكن إطلاقا أن يحصل عليه في «كينونته» الكاملة Full Being، وبالأحرى، فالأمر يشبه إجابة أسئلة الطفل، أو التعريف في المعجم، حيث تفقد العلامة الواحدة إلى أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية..

ما هي دلالة هذا؟.. أن «نهاية» المعرفة المتخيلة التي يمكن أن تتزامن مع «معانيها» هي حلم الكمال المستحيل. لا أحد يستطيع أن يجعل «العلامة» و«نهاية» المعنى «ليصبحا متطابقين». فالعلامة ستفقد دائما إلى العلامة، والواحدة تعرض الأخرى بالمقابل كدال، ومدلول، وبالنسبة لـ «جاءك دريدا»، فإن العلامة لا يمكن أن تؤخذ كوحدة متجانسة توصل مثل **عسر المعنى الأصلي** بـ «نهاية» المعنى كما تفعل «السمبولوجيا» التي تدرس العلامات، فالعلامات يجب أن تدرس باستعمال «المحو» أو الشطب، وهي مسكونة مسبقا ودائما بأثر العلامة الأخرى التي لا تظهر أبدا

هناك أيضا حقيقة، هي أن اللغة عملية وصرية عندما أقرأ جملة، فإن معناها هو إلى حد ما باستمرار مرصفاً. شيء ما يؤخر.

لذلك الواحد يرحلني إلى آخر، وأن المعاني المبكرة قد عدلتها المعاني التي تعني. بعد في كل علامة هنالك أثر الكلمات الأخرى التي تبعدها تلك العلامة من أجل أن تبقى بنفسها

الكلمات تتضمن أثر الكلمات التي احتفت من قبل كل علامة في سلسلة المعنى مسجلة إلى حد ما، أو مقننى أثرها عبر كل الأثرية لتشكيل سيج لا يستفيد أبدا.

فالمعنى ليس متطابقا إطلاقا مع نفسه، لأن العلامة التي تظهر في سياقات مختلفة ليست واحدة أبدا. إن المعنى لا يبقى إلى حد ما ذاته من سياق إلى سياق، فالمدلول يغير بواسطة سلسلة الدوال المتنوعة حيث هو واقع في الشرك.

3. عدم استقرار اللغة

يفهم من هذا ضمني، أن اللغة قضية أقل استقرارا بكثير مما ظن البنيويون مثل «كلود ليفي ستروس». إذ

لا أحد من العناصر محدد بالطلق. كل شيء ملحق، ومقتضي أثره بشيء آخر. لا شيء أبدا حاضرا بالكامل في العلامة إنه لوهم بالنسبة لي أن أعتقد أنني أستطيع في أي وقت أن أكون حاضرا كلية أمامك فيما أقوله، أو أكتبه، لأن استخدام العلامات ككل وبأية حال يستلزم أن يكون "معناي"، دائما، وإلى حد ما، معثرا، ومقسوما، وهو ليس في آن معا في سلام مع نفسه تماما.

وفي الواقع ليس معنای فقط، ولكن «أنا» نفسي: نظرا لأن اللغة هي شيء أنا مصنوع منه، بدلا من أن تكون الأداة التي استعمل. أن الفكرة القائلة بأنني مستقر، وكينونة موحدة، يجب أن تكون برمتها ضربا من الخيال.

التركز الصوتي، التركيز اللغوسي (العقلي)

جاء دريدا مشغول بشكل رئيسي بدور، وعمل اللغة، ومشهور بتطوير منهج يدعى التفكيكية، وهي طريقة لقراءة النصوص عن قرب شديد، بحيث أن «قائرات» المؤلف المفهومية التي يعتمد عليها النص تظهر على أنها مخفية، بسبب الغرض غير المتناسك، وبغير الثابت، والتناقض، المصنوع من هذه المفاهيم داخل النص ككل. وبكلمات أخرى، فالنص يرى بأنه يبهت (أو يتضائل) بواسطة معباره. فالعايير، والتحديدات التي يقيمها تستعمل انعكاسا لمرعفة، وبعبارة لتباينات الأصلية وقد استعمل «جاك دريدا» هذا التكتيك ضد «هوسرل»، و«جان جاك روسو»، و«دي سوسير»، و«أفلاطون»، و«فرويد»، وآخرين، ولكن هذه الطريقة لا يمكن أن تطبق على أي نص فالتكسك (الطريقة، التعميكي مربوط بما يسميه جاك دريدا بـ «ميتافيزيقا، كل الفلاسفة الآخرين» يعتمد على افتراض مسطرة القبح قورا إن جذر وأساس أغلب نظريات الفلاسفة، هو الحضور، والبحث عن شكل التعبير الصافي في حالة «هوسرل» هو في الوقت بحث عن ذلك «الحاضر» قورا، وبالتالي، فإنه عن طريق أن تكون حاضرا بدون وسيط وحاضرا لذاته فهو بلا نكران حقيقة.

ولكن «جاك دريدا» يكر إمكانية هذا «الحضور»، ويعمله هنا يزيل (الأرضية) التي اشتق منها الفلاسفة بشكل عام ويسكران «الحضور»، فإن «جاك دريدا» يكر أن هنالك «حاضرا»، بمعنى لحظة مفردة محددة، والتي هي «الآن».

الفصل الثاني من كتاب «ما بعد البنية - ما بعد الحداثة» المؤلف مدان ساروب

Post-Structuralism and post Modernisme MADAN SARUP

كلمة البقاء ، بقاء الكلمة

سوف لن ألقى عليكم محاضرة لأنني لست باحثاً أو مفكراً بالفهم الأكاديمي للبحث والممارسة الفكرية. سيكون إذن عرضي هذا حراً في منهجه، غير مفيد بمقتضيات ليسان والتبيين، إنني أمثل أمامكم اليوم برعشة السؤال وحرقته. لا أستطيع أن أحكي عليكم ترقائي وتلك الطغسات التي أسعى فيها بحثاً عن المخرج السري أو البصيص من النور الذي نسي أعداء الحياة إطفاءه. أعرض عليكم ماتيسر من الحُدد والكشف والفهم منطلقاً من تجرّبي الخاصة فني مصارعة الدمار والموت بأدوات المعرفة والمخيلة والحلم. لا أريد إقناع أحد أو تطويره برسالة ما ما يهمني في هذا اللقاء. هو أن نعيش لحظة تأمل في ذواتنا، لحظة بوح متبادل لا نخشى فيها الإعتراب بالتناقض والهشاشة إن لم تقل الصعق. أريد من هذا الحوار أن يعتمد عن ذوي البقين المتحجر وعن قرع سيوف اللغة الخشبية التي تمسّدق دلائها بالحقيقة المطلقة.

اسمحوا لي إذن أن أنطلق من نفسي، ليس كنموذج طبعاً ولكن كتجربة بما لها وما عليها، قد تفيدنا في تلّمس بعض القضايا التي تستأثر باهتمامنا اليوم.

وسأبتدى. بطرح هذا السؤال الذي قد يبدو نزقياً وخارجاً عن الموضوع: أيهما أقوى الحقيقة أم الإشاعة؟ فالرجل المائل أمامكم، والذي ربما هو أنا، وصلتكم بالتأكيد إشاعته، تلك الإشاعة التي صورته تارة على هيئة شهيد أو مشروع شهيد يجعل صليبه في مسيرة السرايب والأقبية الطويلة، وتارة على هيئة قديس مسلح بالأيديولوجية الثورية ومحارب على خبهات الأمل، وتارة أخيرة على هيئة شاعر القضايا الساخنة التي

تحدد للشعر للشعر استمجالاته عوض أن يكون الشعر هو نفسه حالة من حالات الإستمجال الإنسانية القصوى.

أكيد أنه لا يوجد دخان إن لم تكن هناك نار وأن الإشاعة تنأس دائما على واقع ما، أي على جزء من الحقيقة.

فالرجل المائل أمامكم قد عاش بالتأكيد كل هذه الأصناف من المعاناة وعابن كل هذه الحالات ومارس ضمنها ما استطاع من الأخذ والعطاء وقبل دون تردد دفع ثمن الحرية والكرامة. وهو بعد كل السنوات التي تبعه الآن عن هذه التجربة الشاسعة لا يستطيع أن يلقيها حتى لو أراد ذلك، بل إنه واع قام الوعي أنها تجربة سترافقه إلى آخر المحطة في المطاف، تفعل باستمرار في حساسيته ومخيلته، في ممارسته للعلاقات الإنسانية ورواها للعالم، في اليقظة والحلم، في سرير الشهوة وعلى طول وعرض الصفحة البيضاء الرحبة التي يواجها كل صباح فوق مكتبه في ذلك المنزل الذي يقطنه منذ بضع سنوات في إحدى ضواحي باريس.

أنا أؤمن بالقدر الشخصي، بالقدر علياالصعيد الفردي. لكنني أمارس معه لعبة الصراع الجدلي القديمة جدا والأزلية. ومن الواضح أن هذه هي بالضبط سنة الكتابة وأنها. ورغم ما يمكن أن يكون مشيرا في هذا الطرح، فالشاعر يولد شاعرا، إنه يستحب لئلا، ما. ناحية هي منس الدائكة الجمعية وروغيات وحيل التاريخ ولهاجيات البشر المحكوم عليهم بالصمت ما أريد قوله من كل هذا، هو أسي أعتبر التجربة التي تناولتها الإشاعة جزء أساسي من حياتي وهي بالنسبة لي ثرات أعب منه طاقة مواجهة الدمار والعبث وانهيار القيم، أعب منه تشاؤم المعتل وتساؤل الإرادة. أعب منه ذلك الضحو الحبيوي الذي يجب أن نربيه في حالة الغيبوبة الحسية والعقلية والأخلاقية التي نعيشها حاليا، صم عالم يعقد المعنى يوما بعد يوم.

لكنني، وهذا ما أريد أن أصل إليه، أرفض أن تخول لي هذه التجربة نوعا من الإمتياز، فالعطاء إما أن يكون دون مقابل أولا يكون. شأنه شأن الكتابة الواعية بوظيفتها، الكتابة الصامتة التي لا تهتم بأضواء الخشبة وتصفيقات الجمهور العابرة، الكتابة التي تنهش من الداخل وتأكّل من جسد الكاتب وحواسه وتحيله باستمرار على الإختبار بالنار.

منجهة أخرى أنا لست بمن يتاجرون بألمهم أو زلم أشباههم البشر. لستتاجر جراح ومآسي ولم يكن في نيتي أبدا أن أجعل من الألم مورسعا أدبيا وأن أضح لذلك أستطيعا خاصة به. أقول هذا عسى أرزع الصورة المبهمة التي كونها البعض عن الشاعر المغربي الماضل، شاعر السجون الخ...، دون أن يقرأ هذا البعض إنتاج الشاعر المذكور - وهذا ليس قلصا من وظيفة الرمز التي قد تفيد أحيانا قضية ما في مرحلة ما، وإنما لأنني أحتاط من كل أنواع التقديس - لا سيما تقديس النص - وتحجير الإنسان والمبدع في قالب التشال النهائي.

وإذا كنا قد خلصنا من موضوع الإشاعة، فما هي الحقيقة؟ طبعاً ليس هناك حقيقة بل حقائق أو تجليات لبعض الحقائق. وبكل بساطة فالرجل المائل أمامكم شاعر وكاتب يبحث عن قارىء متشدد وذكي، القارىء.

الشريك في المفارقة الإبداعية، ولربما أن هذا القاريء ليس "الشعب" يفهمه النضاض والغامض، وليس "البخنة" بمعناها الإقصائي المتعالي، وإنما ساء ورجال لهم نفس حرقه الزوال والمسالمة، نفس الإستعداد لخوض مخاطر النص وتقبل انعكاساته، السلبية والإيجابية، على حياتهم الشخصية، على طريقتهم في التفكير ولا إحساس الحب والعطاء، والمعرفة. ولربما كان هؤلاء الرجال والنساء أغلبهم من الأصدقاء والمبدعين ومن تلك الشريحة الخاصة من البشر المسكوة بالسعي والتي لا زالت تعتبر لسبب أو لآخر أن الأدب والفن غداً لا يعوض ويأن تطور قدرات الإنسان الخلاقة لن يتم إلا بالعامل المادي واللامادي للإبداع.

الرجل المائل أمامكم، رغم هيأته التي قد توحى بالوقار والإنزان والسيطرة على النفس وأهواء الجسد اللعين، هذا الرجل ما زال مرافقاً أدبيا، بل إنه يبلذذ أحيانا بأحد أبياته الحديث العهد والذي يقول فيه ما معناه: "إنني بالكاد ولدت للكلمة" لا تظنوا أن ما أقوله هنا تواضع في غير محله. إنني أعتقد فعلاً أن الكتابة تحمي الكتابة، وحتى خلال عملية المعو هذه، فإنها تحمي بدورها تدريجياً أمام هوس الكتابة القادمة، ذلك الص الص الأتي الذي يمشعش فبك ويوسوس في صدوك ويخدشك من الداخل في الوقت الذي تمارك فيه النص المطروح على جدول العمل، إنني أصف هنا شره الكتابة وحرب العشق الفائرة باستمرار في حليتها. إن نظام الكتابة يكمن في موضوعيتها، في طابعها الزلالي، في رفضها البات لأي غطية ومعمار مسبق واستراتيجية مؤطرة بما يشبه لقواس ذلك أفنة عندما يكتب فالتص يكتبها بقدر ما تكتبه، وهو يأتي حاملاً لنظريته الخاصة أيضاً. إنه ذلك السعي الدائم، الواعي بأنه لا يستهدف الوصول أو الجواب، وحتى عندما يحقق الكشف فهو اكتشاف أن ما كشف عنه هو مجرد عشة أخرى تعضي إلى مجاهيل جديدة. هو ذا نهج الكتابة في رأيي، إنه نهج أهر للمعرفة يقتنف أحياناً مع يقترب من نهج العلم أو الفلسفة أو المتصوفة دون أن يتغلى عن خصوصيته وحقه في السعي بأدواته الخاصة والخصوصية.

وإذا أردنا أن نخوض بعض الوقت في جزئيات من هموم الكاتب المائل أمامكم لاخترت من ضمن إشكاليات الكتابة التي تعبتني، مسألة الأجناس الأدبية وعلاقة الشعر بالأجناس الأخرى وكذلك مسألة أداة التعبير اللغوية.

لقد تحدثت في تقديم "قصة مغربية" أحد دواويني المكتوب عام 1977 عن "النص المفتوح" لم يكن ذلك تجربة نظرية أردت من ورائها تأسيس اتجاه أدبي أو مدرسة (فأنا لا أؤمن بالمدرسة في الإبداع) أو التناول على مجال النقد والتنظير الأدبي الذي ليس هو مجالي.

إن فكرة النص المفتوح تنطلق فقط من تجربة عضوية ومن تأمل في تلك التجربة. كما أنها تنطلق من معطى أو اكتشاف بسيط وهو أن الإبداع الأدبي هو التحدث الأكثر دقة للحرية ليس كفكرة مجردة أو شعار بل كتجربة عضوية كذلك. من هنا يأتي رفضي لأي فصل إعتباطي بين الأنواع الأدبية. هذا لا يعني طبعاً أنني لا أقر بتمايزها، لكن الذي يهمني هو ألا توضع أسوار حديدية بينها. صحيح أن نشأة الرواية وتشكلها المتميز أحدث تطوراً هاماً على صعود الإبداع الأدبي برمته كما أن الثورة الشعرية التي قامت في عصرنا الحديث والتي كان من مميزات إبداع لغة شعرية جديدة تبتعد عن أسلوب الحكيم والوصف والتسجيل، كل

ذلك مكن من تجديد الممارسة والرؤية الشعرين. لكن الذي حصل لاحقاً هو نوع من التطرف في هذا المسار أفقر الرواية من الثقي الشعري والشعر من المحسوس والخي والمعيش.

على صعيد تجربتي الشخصية، ما يهمني هو الإبداع الأدبي برسته ولو أنني أنطلق من الشعر دائماً. الشعر عندي هو المختبر، المنطلق والمراجع كيفما كان شكل النص الأدبي الذي يتطور في آخر المطاف.

زد على ذلك أنني عندما أكتب، أرفض وضع قيود أدبية صرفة على كتاباتي. فالسينما والموسيقى والتشكيل لغات إبداعية أخرى تبقى دائماً حاضرة عندي. وهكذا فإنني لا أضغ تخطيطاً قبل الشروع في الكتابة كما أنني لا أنطلق من نظرية مسبقة عن الأدب وأجناسه. كم من مرة بدأت كتابة نص شعري تحول تدريجياً إلى نص روائي أو قصصي حسب فهمي الخاص للرواية والقصة. كم مرة اشتغلت على مشروع نص روائي تحول إلى كوكبة من القصائد أو على ديوان شعري متساك المعمار والمنطق - لست من أولئك الكتاب الذين يخططون لكتاباتهم كما يخطط بعض المهجراء للإنتاج الزراعي أو للنمو الديموغرافي. لا أشتغل بالكمبيوتر - الكتابة عندي ليست صناعة بل تشبة ممارسة الصانع الحرفي. إنها ممارسة بدوية. وفي السياق نفسه، أريد أن أقول أن الكاتب لا يكتب على العموم بأفكار وتحليل وتصاميم. فالكتابة تنبع قبل كل شيء من الإنصات إلى الذات، من التأمل في اللاشعري الكامن في الرثي. من ذلك العراك المستمر مع الذاكرة الفردية والجمعية، من تعنيف الذات ومصارعة قانون الصمت للغير.

الكاتب يكتب بقوى وأحاسيس لا يعيها دائماً، تفعل فيه وفي نص على الأقل بقدر ما يفعل هو فيها وفي النص. من هنا يجب أن نضع حساً تلك الإرادة التي ينسجها بعض النقاد والمختصين والتي تستغل في كثير من الحالات على أرض الممارسة الإبداعية.

ولعل هذه الإيضاحات حول الأحاسيس الأدبية والشعرية تشكل منطلقاً جيداً للغوض في القضايا الأكثر تداولاً في ساحات الفكرية: خصوصاً وأن المنطلق لم يكن نظرياً بحثاً بل أنه ارتبط بإشكالية عضوية للكتابة. إنه يسمح لي بأن أتطرق، من رواية غير اعتيادية، إلى مسألة أساسية، ألا وهي لغة التعبير تلك المسألة التي لازالت تدور حولها معارك ساخنة ومحاكمات صورية في الحقل الثقافي المغاربي.

وبعيداً عن منطق التبرير والإدانة، الدعا والإتهام، التحدي المجاني أو الإجهاز المجاني أيضاً، أريد فقط الإدلاء بشهادة من الداخل حول علاقتي الخاصة بالأداة اللغوية.

إنني كما تعلمون أكتب باللغة الفرنسية في نفس الوقت الذي أداق فيه. وذلك منذ تأسيس مجلة أنفاس في أواسط الستينات، عن اللغة العربية وكذلك عن اللغات الشعبية بما فيها اللغة الأمازيغية. أريد هنا أو أؤكد أنني لست أنا الذي اخترت اللغة العرسية بل هي التي اختارني أو فرضت علي في مرحلة معينة وفي شروط تاريخية وثقافية لن أتعبكم بسرد حشباتها وتفصيلها. والسؤال الذي يدسني اليوم هو التالي: أي لغة أكتب (وليس بأي لغة أكتب) وأي نص ينتج عن هذه الممارسة في الكتابة؟ إن تجربتي الطويلة نسبياً في الكتابة وتأملي فيها يقودني إلى استنتاج ما يلي:

- عندما أكتب فإنني أكتب بكل لغاتي، الأصلية والمكتسبة بالفرنسية طبعاً ولكن أيضاً بلغتي الأم

العامة العربية والعربية الفصحى التي استرجعتها تدريجياً بمجهود شخصي (خصوصاً في سنوات العظلة السجنية) ولم لا بالإسبانية التي تعلمتها في نفس الظروف لأنني معجب بهذه اللغة وما كُتِبَ فيها. كل لغة من هذه اللغات تفعل إذن في كتابتي. تروبها وتغذيها بنسغها الخاص وذكرياتها الثقافية وعشقها الحضاري. من هنا نستطيع أن نعتبر النص المتج في هذه الحالة الخاصة نصاً متعدد الأبعاد اللغوية - *texte poly-glotte* ولو أن صياغته تتم بلغة واحدة من تلك اللغات

- من جهة أخرى، أعتبر أن الكتابة بلغة أو في لغة، كفيها كانت تلك اللغة، لا تنتج نصاً متميزاً إلا إذا استطاع الكاتب أن يبدع لغته الخاصة.

إن هذا الإنجاز هو الذي يسمح له بخوض المغامرة الإبداعية في اتجاه التطوير والإضافة. فالقاموس أو المعجم اللغوي (أني معجم) خارجاً عن هذه المغامرة لا يتمتع أن يكون مقبرة كلمات وتعابير والمهدج هو الذي يزرع الروح في كائنات هذه المقبرة ويحقق اتبعات الكلمات وإعادة تشكيل اللغة كأداة حية، فاعلة، قادرة على سبر أغوار الواقع وفتح آفاق الثقافة الخاصة على آفاق الثقافة الإنسانية.

إنني إذ ألع على هذه المسألة أود في الواقع التنبيه إلى خطر الإغراق اللغوي الذي ينتج في رأيي على فهم قاصر وأحادي الجانب لفنسة الهوية فالهوية لا تنحصر على حطب أو مكون المعطيات الأصلية، أي ما وُضِعَ فيها منذ ولادتنا، وفي بيئة احتشاعة وثقافية محددة، وفي مرحلة تاريخية معينة، ما وُضِعَ فيها من أدوات تعبيرية وحساسة ومحيطة وتقاليد وعادات وجماليات هذا المكون الأصلي للهوية أساسي طبعاً ولا يمكن لأي إنسان أن يبني هويته دون استيعابه واستحضاره الدفين، لكن الإكتفاء به والإغراق عليه واعتباره ككلية الهوية قد يؤدي إلى مترقات التعمص والظفر التي تعاني منها اليوم أئمة المعاناة. هذا السلوك يحجب عنا مكونات أخرى للهوية الأصيلة معبها ويرقص التعمد الكامن فيها. أضف إلى ذلك أن الهوية ليست معطى نهائي لا يحتمل التطور والتلاق والتهزات التي تعيد النظر فيه، تغريه وتدفع به نحو الإغتنا والتجديد، إن المكون الآخر للهوية الذي أريد التأكيد عليه هو ذلك الناتج عن سعيها الخاص ومسؤوليتها الخاصة في اكتشاف هويتها الفردية والإنسانية. هذا المكون ليس قدراً ولا يفرضه أحد علينا. فهو تابع من رغبتنا وجهداً، من جاحاتنا الدائمة لتوسيع هذه الهوية نحو كل الآفاق الرحبة. هو الذي يسمح لنا باكتشاف التعدد فيها واعتبار هذا التعدد منبع غني وإبداعية وتسامح أيضاً.

وبهذا نفهم المزدوج، الفتح لسالة الهوية نستطيع أن ننص في محلها اللائق كل أنواع ومشارب الكتابة والإبداع والفكر التي يحرر بها الحقل الثقافي المغاربي فنتبعه بالتالي عن منطلق الإقصاء والمحاكمة، هذا المنطق الذي يضع النص المغاربي مثلاً بين قومين عوض أن يسمح بقراءاته الفعلية كمنحسب ما يقدمه لنا من تطوير لأدواتنا الجسالية واغتنا، لرصيدنا الرمزي وكثف لمعق واقعتنا النفسي والثقافي والإجتماعي.

لقد حاولت جاهداً في هذا الجزء الأول من عرضي أن أحتفظ ببرابطة الجأش المطلوبة من المحاضر إن هو أراد أن يعرض بوضوح بعض الأفكار التي ستعتمد كمنطلق للنقاش والحوار، كما أنني ونظراً لشبه القطيعة الثقافية التي تعاني منها والتي تجعل من الكتابات المغاربي نوعاً من الإشاعة في وطنه عوض أن يكون كتاباً

عيناً تُقرأ كتاباته قراءة فعلية، نظراً لكل ذلك شعرت بضرورة تقديم نفسي وعجيزتي الإبداعية بهذا نسبي وأمل بذلك موضوعية متواضعة.

لكنني وأنا قد خلصت من هذه المهمة المحرجة، أجد نفسي من جديد في خضم نفس الحيرة التي انطلقت منها في البداية. مُكثَرُنا بالأسئلة في هذا التقاطع المظلم الذي أصبح له حجم الكون. أصارعكم بظلماتي ووجع الكتابة المُطَاق. وسط الإنهيارات والغرض الشاملة لا أستطيع إلا أن أكتب، أكتب لكي لا أسقط بدوري في نهار ما تبقى من الحلم. أكتب وكأن الكتابة حُلَّتْ محل غريزة البقاء.

ليس من البديهي اليوم أن يتناول المرء الكلمة، هكذا وكان ذلك شيء عادي، طبيعى، لا يكلف إلا الفكرة الواضحة العبارة الملائمة والإستعداد خوض التواصل والحوار. ليس من البديهي اليوم أن يكتب المرء شعراً أو نثراً، هكذا، وكان الكتابة تخضع لنفس الشروط وتطرح على نفسها وعلى متلقيها نفس الأسئلة التي ما فتئت تطرحها منذ البدايات.

إن العبارة تضيق اليوم دون أن تُشبع الرؤيا. فكيف للرؤيا أن تتكون ضمن عالم ينهار من حولنا وفي داخلنا. كيف لها أن تتأسس على أرضية زلزالية تشهد إنهيار قارات إنسانية بكاملها، ذوبان أقطاب وجفاف منابع، موت غابات وانقراض فصول؟ كيف لها أن تتأجج في حالات من الإشراق في الوقت الذي تقوت فيه الشمس ويحتضر الحب وتُدَسُّ اللغة؟

وحتى إذا افترضنا سعة من الرؤيا، ما إذا ما وُحِثَ، فاحتاج إلى العبارة على حقيقتها. لكن وضع العبارة اليوم لربما كان في منتهى الخرج والخلل إن الإنهيارات التي يشهدها ما كانت لتُحَصَّلْ لولا أداة اللغة، ذلك المعرّف الذي استعمل لإثبات المسى والمعنى وهدم "القيم" و"الغاييس" والمبادئ. إن الكلمات التي حملتُ أبَيل المعاني وأقوى "المرور" تم تحويرها وتدنيسها. ماذا أصبحت تعني كلمات كالحرية والعدل والحق والصدق والإخاء والإيمان والمحبة وحتى كلمات الإنسان والبشرية إلخ؟ كلها، في الأقواء الكريهة التي تتلفظ بها لم تُعد سوى حشالات، فُرتْ منها الروح. أو أسلحة فتاكة في أيدي لصوص اللغة وأولي أمر ما يسمى بالنظام العالمي الجديد وأشباههم الأقزام المحليين

الأصعب هو هذا إذن، نحن أمام أداة مشوهة فاسدة، وليس لنا إلا هذه الأداة لتابعة مهنتنا الصعبة، لا نستطيع اختراع نظام تواصل آخر للتخاطب ولا يمكن أن نكف عن استعمال أدواتنا الخاصة دون الإقرار بحتمية انقراض نحن كذلك كَحَيَّة كَلِمَةٍ وحلم. محكوم علينا بأن نُطَهِّرَ اللغة من الجراثيم، أن نعيد للكلمات جُذورها وذاكرتها، أن نذكرها بماركها العادلة، أن نزرع فيها من جديد بذور العصبان والمغامرة، أن نثبث فيها نفس الإنسان، أن نرد إليها أحشائها ومحركاتها الحسية والعقلية، أن نحررها من زنانات الأشر وسرايب التيه، من الأيدي الأتمة التي استعملتها كلَّمَتْ مغفومة لاغتيال الأطفال. ليس لنا إلا هذه الأداة لإعادة البناء إن كنا قادرين على ذلك، إعادة بناء المعنى والخييلة ومن ثم العالم.

وهنا يجب أن نتوقف قليلاً للتنبيه إلى أن الإرادة وحدها لا تكفي لذلك، إن هذه العملية ليست لغوية صرفة ولو أن جزءاً منها يتم من خلال إعادة بناء اللغة وإرساء علاقة جديدة معها.

إننا ننسى أحياناً وفتناسى دائماً أن اللغة (أية لغة) هي قبل كل شيء مؤسسة تُفرض علينا في البداية فرضاً، وأن هذه المؤسسة مؤطرة بالعوامل الموضوعية التي تهيكّل أي مجتمع في مرحلة ما من تطوره.

واللغة بدورها تعكس عكساً دقيقاً مستوى تطور ذلك المجتمع على صعيد بنياته المادية والمعنوية. إن اللغة إذن مؤطرة بما هو سائد في المجتمع كما أنها تعكس ذلك السائد، وعلى هذا الأساس، فعلاقة الكاتب باللغة لا يمكن أن تكون علاقة سلبيّة. إنها بالضرورة علاقة تناقض وصراع وحبيطة وعنف أحياناً. وهذا الموقف لا يجور للكاتب أن يتزحزح عنه حتى في المراحل التي يحد نفسه في موقع المدافع عن لغته المحاربة أو المهددة من جراء عدوان خارجي حتى في هذه الحالة، فالاحتماء باللغة على أساس أنها جوهر الهوية وأداة مقاومة قد يقرّد الكاتب إلى التخلي عن البقطة في علاقتها معها والصرامة في عملية الأخذ والعطاء معها.

المطلوب إذن، وخصوصاً في واقعنا اللغوي والثقافي العربي، هو تطاوع هذه القضايا بكل جرأة متجاوزين بذلك الصدمة الإستعمارية والعقد التي خلقتها تلك الصدمة. المطلوب هو دمج التفكير حول اللغة بالتفكير حول مشروع التحرر والتجديد الثقافيّين، إنها مشروع المجتمع البديل وشروط إرساء القواعد الديمقراطية فيه.

والدرس الذي أستخلصه من كل هذا، هو أن حالة الصحف التي نجد أنفسنا فيها ككتّاب إزاء عملية تدبّس اللغة وتحويرها إلى أداة قهر وموت تعكس في لمعان عزّلتا وعزّبتا في مجتمعات محاصرة داخلياً وخارجياً، مجتمعات في العنق عزّلتا وعزّبتا في مجتمعات منككة غير قادرة على صنع لغتها المستقلة لها لأخرى على صنع تاريخها المستقل.

لذا فإن مهمة إعادة بناء اللغة تتطلب من الكاتب إعادة بناء معنى العالم. ولن يتم له ذلك إلا إذا كان واعياً بأن أسئلة الكتابة هي أسئلة العلم. وعندما أقول العالم، أظن من جزئيه أي المجتمع الخاص لأصل إلى كلّيته أي المجتمع البشري.

لقد دخلنا الآن، منذ أكثر من عقد من الزمان فيما أسميه بالنظام الثقافي العالمي الجديد. وهذا النظام قد سبق النظام السياسي العالمي الجديد ومهّد له الطريق. لقد أحدث هذا النظام بدون شك تحولاً رهيباً على صعيد وظيفة الثقافة- فالمنتوج الثقافي أصبح بضاعة تخضع لنتطق إنتاج واستهلاك كافة البضائع الأخرى، ويجب أن نعي أن هذا التحول لا يعني فقط الثقافة في البلدان الصناعية المتطورة بل يشمل تدريجياً كافة الثقافات. فبحكم ترابط الأسواق والهيمنة العالمية التي غارستها بعض الدول، فإن ثقافات العالم الثالث وبالتالي ثقافتنا مددة هي أيضاً بقلع و التسلع في هذا النظام الضلعي الجديد بما ينشع عن ذلك من تحول في وظيفتها واشكال تعابرها وطريقة إيصالها.

وللتدليل على ذلك، يكفي أن نتنبّه في واقعنا الهزلي إلى ظاهرة شيّة ثقافة البترو دولار، وإلى ما أحدثته من تخريب على صعيد القيم الثقافية وتفسخ على صعيد سلوك المثقف العربي وتخدير على مستوى الوعي.

هذا الوضع لا يمكن في رأيي استعابه بأدواتنا القديمة وتفكيكه اعتماداً على ثنائية المستعمر المستعمر، الشمال المضطهد والجنوب المضطهدة إنه وسع يتطلب منا الإرتقاء إلى النظرة الشمولية والجهد الفكري على مستوى كوني ذلك أن هدف النظام العالمي الجديد هو هزَم الفكر كفكر نقدي أكان هذا الفكر يُمارَس في المركز أو الهامش، في العالم الغربي أو في العالم الثالث، في الشمال أو في الجنوب. هدفه هو تهيش الإبداع المقاوم الذي يرفض الإستسلام لواقع السيطرة والإستغلال وعقليات التفوق الحضاري. من ثم فإن مهمة الفكر النقدي والإبداع المقاوم ليست مهمة محلية فقط بل إنها مهمة كونية. ولربما أننا لأول مرة في عصرنا الحديث نجد أنفسنا في وضع لم يعد من الممكن فصل الخاص عن العام، المحلي الكوني.

إن خطر النظام العالمي الجديد، السياسي منه والثقافي يهم الفكر والمهدع أينما تواجد ومقاومته لن تتم إلا بالوعي الدقيق بوحدة الفكر البشري ووحدة أسس الإبداع على المستوى البشري أيضاً.

ولرب أن هذا الشر المحدث هو خير في آخر المطاف إذ نحن نتناولناه من زاوية التحدي الذي يضعنا أمامها. أقول إننا أصبحنا مطالبين ليس فقط بطرح وإعادة طرح الأسئلة الجوهرية التي تَحُصُّ مجتمعاتنا بل أيضاً بطرح الأسئلة التي تهم البشرية. وتحملنا الوعي لهذه المسؤولية قد يُحدث تحولاً هائلاً في مجرى الثقافة العربية والمغربية منها على الخصوص، فيجعل منها إحدى البؤر التي ستحرر وتتجدد فيها الثقافة الإنسانية.

لا أدري بعد هذا العرض الوجيز ماهي الصورة التي تكوّن لديكم عن الرجل المائل أمامكم. لقد حرصت من جهتي على تكسير الرخاء والقبالب المتحجر لكي يكتشفوا وما يكمل بسطة إنساناً حياً وحرّاً، عُلِقَتْ الكتابة الشي، الكثير ومن ضمن هذا الكثير شيئاً أساسياً وهو أن الإنسان يخلق نفسه باستمرار أي أنه قادر على الإسهام في صُنْع قَدَرِهِ.

لقد ترددت كثيراً عندما شرعتُ في تحضير هذه المداخلة حول الأسلوب الذي كان من الممكن أن أحاوركم به، فأننا ميّال أكثر فأكثر في مثل هذه الحالات إلى التشبث باستماتتي أو هويتي الشعرية، حتى عندما يُطلَبُ مني أن أكون خطاباً عن الشعر من خارجه أو ليس من حقّي أن أتحدث عما يهمني بلغتي الخاصة؟ لماذا يجب أن يخضع الشعر للغة الفكر عوض أن يتعلم الفكر من لغة الشعر؟

لهذا فكرت في البداية أن أصوغ مداخلتني على شكل حوار شعرية. لكنني لم أذهب بعيداً في ذلك، كلها تبقى من هذه المحاولة بعض جمل سأختتم بها حديثي، تهرباً ميدنياً من أية خلاصة، تلك الجمل هي التالية:

- الكتابة ربما امتياز، لكنه الإختيار الوحيد الذي لا يستغل فيه الإنسان إلا نفسه
- أحبنا أشعر بالضيق، بل بالذنب، عندما يتقدم أحد مني ليهنأني.
- الشعوب السعيدة ليس لها شعر.
- إن كنتَ فَلَئِنْ لا أزدوي نفسي.

مقدمات أخيرة حول إشكالية مزمنة سؤال الحداثة بين بنيتين

موضوع، قل إشكالية الحداثة كان ويستمر الشاغل الأول لعكر العربي منذ أن التقى أو اصطدم بالثقافات والتحديات الأجنبية التي تداعمت حوله وحلّاله بصق من حدود مجراء وتقلص من شمولية مفاهيمه ومحرجه في عقر داره على الأصعدة المرفقية والحضارية والسرگة. وهي إشكالية تشغل بالنازوي، وبالتالي، المجتمعات العربية وشعرها بمخلف درجات خصوصياتها ومستويات التباوت الثقافي فيها. بل إن هذه المجتمعات من خلال معطياتها وأوضاعها لادية والمسبة المباشرة وغير المباشرة هي المعنية أساساً بالقضية وصاحبة المصلحة الأولى فيما يمكن أن تسفر عنه كل المناظرات والصراعات حولها من نتائج وهذا رغم الأولوية التي تصدّرها المعالجة الفكرية في مثل هذا المضمار وكذا المصادر النظرية أو الاستباقات التأملية التي لم يعد من الممكن التنازل عنها بقصد السبق والإمساك بزمام التاريخ، وخاصة حين ننظر إلى التباعد الحاصل في بلداننا إلى المشكل، وإلى نوعية ومحتوى مصاعبها ومفاتيح وأساليب معالجتها، بين فكر النخب والثقافة العامة للشعب وردود فعله.

الحداثة - أمس واليوم وغداً وربما في المستقبل دائماً، أي هذا الطرح الهارب أماننا دون أن يقع في دائرة تحصيلنا، المصير الذي أردناه لنا حاضراً ويعن في الإفتلات بين ثنائيا غدٍ كلّما أطل علينا فجره داهمنا بظلام الأسر لرداد ابتعاداً عن اللحاق بما نريد أو بما لا نريد قوى ثقافية وإجتماعية بيننا أن لا نصل إليه تباناً قدر تمسكها بأن لا مصير إلا بالإنحناق مما قات لا بما هو أت.

لقد تشكل تاريخنا الحديث، أي الزمن الذي أصبحت فيه بلداننا عرضة للطامعين، وراحت أعمدة السيادة فيها تنهاوى تباعاً، ومصيرها يقترن بإرادة الهيمنة الأجنبية والتوسع الإستعماري بأشكاله كافة مع ما نجم

من تداخل كل البنيات التي تصوغ هويتنا؛ تشكل تاريخنا الحديث، إذن من التحرك فوق النّصل الحاد لموضوعة الحدائق وتجلياتها، فكرية اجتماعية، إقتصادية وسياسية، وقد زوّدت عقولنا ودميت أقدامنا جرأة، ديمومة الحركة، هذه التي حين نبتعد عنها مسافة لنفحصها من أجل ضبط إيقاعها وقياس امتدادها بين نقطة الإنطلاق، تلك المفروسة في نهايات القرن التاسع عشر، ونقطة الوصول، المبعثرة بين أيام ودقائق المحاصر الفج، نرى أو نكاد نحس أننا لا نخرج بظائل، بل إن كل ما هو ناتج في واقعنا لا يزودنا على الأرجح، إلا بما يرسخ حساب اليأس والحسارة. بيد أننا إذ ننساق للمحصلة السوداء، ونغم وعينا الطافح، ننسى أو نلغى نناسي أننا نسقط في فخ من يشأمرون لا على الحدائق بالضرورة، ولكن على أهمية اندراج ثقافتنا ومجتمعنا وشعرنا في رمنية التجدد والفتح والانتقال إلى المصير المختلف.

وأخطر ما قد نساء بعد ذلك هو أن الصراع الذي تحوّلته التحبب والفئات الاجتماعية المتشوّرة في مواجهة مختلف أشكال التراجع والماضوية الظلامية ولتحقيق تحديث أصيل ومتفتح هو ليس بأي حال وليلد اليوم أو مقترناً بالنداء أحداث أو ظرفيات طارئة الشيء الذي قد يحركه إلى قضية أو صراع مناسباتي في نظر البعض ويجعل البعض الآخر يركبه في وضعية رغبة عصابية للإفراد بزيادة وزعامة خصوص الصراع وكأنا شأن التجديد وهما جس المستقبل بعينه وحده دون كل الأحوال التي تهتف بأف احتجاج وسؤال، إن الذاكرة الثقافية العربية في العصر الحديث، أو على الأقل في سياق زمينتنا التحديثية نحن، تكونت وشيدت تراكيبها الذي نعرف كما أسست من قبل ذلك أنسباً كسيرة من نتائجها من أثر معالجة ومحاورة مقتضيات التطور والإشتغال بعناصر الثقلة نحو السمو والتقدم سواء في ما يخص تلاحق الثقافات وبعث هويتها بتجديدها وتقنيها من اطلاقه جديدة أو ما اتصل بشل الأوتار الاجتماعية والإقتصادية والسياسية إلى أفاق التمدن المطلوب، الموافق للعصر والتنسج التي لا غنى عنها لتحقيق المحصور الفعال في التاريخ، وبين هذين المطلبين أو التوجهين، في الحد الأدنى، تكون، بكيفية نسبية، سجل لتاريخ الأفكار وتراكم لا يستهان به لدونة من المفاهيم، وتبلورت مواقف وميادارات وصراعات شتى، وعموماً مسلسل به الفكر العربي الحديث وكذا إعادة بناء فكرنا وثقافتنا في تجلياتها المختلفة، العالمة منها وغير العالمة، أي، في النهاية، صمن ما يندرج في ما أصبح نسبة سائدة رغم وضعها الفضفاض والإحتزالي، ومعني قضية «الأصالة والمعاصرة»

ليس الإلحاح على هذا الأمر إلا من باب التذكير بأن مسيرتنا التاريخية الحديثة لم تذهب كلها هباءً حتى وهي مسيرة أخطأ، وعثرات وكسارات؛ إنه تاريخ التجربة الذي يولد إدراك نوعية الأخطاء والوعي بحتمية إعادة النظر في الظروف، والأطروحات والمفاهيم والممارسات كما سادت عندنا في هذا القرن الذي نعيش نهايته ونصطلي بمران العنف والهوان السلط عليا في عقده الأخير خاصة، وهو تدكير ضروري ليفهم أولئك الذين اتخذوا- وفي ينتسبون قسراً إلى أرومتنا- من قضية الحدائق بضاعة فاسدة القصد منها ترويح إشاعة اقراص حسنا وإحلال هويتنا وانعدام كل فعالية لنا في التاريخ خارج الذوبان في تلك ثقافة الغرب وقصاء هيمنته ليعلموا بأن إشكالية الحدائق أبعد ما تكون موضوعاً عن اختصاص واجتهادات الحلقات الضيقة، المؤسسة في معاهد الأبحاث الأجنبية والمؤطرة بتوجهات من خارج الوعي والحاجة المكابدة داخل

أوضاعنا ومجتمعاتنا، الأدرى بخصائصها، والأقدر على الإجهاد في كيفية تصحيح الأخطاء وتركيب الصيغ المناسبة التي تضمنها في قلب العصر بإرادتنا وتقبلنا الخاص وعطائنا المتميز بميز الهوية المحققة لذاتية تاريخية مستقلة، لا تابعة أو ذات اتعابية عمية.

وبعد، فإن الحاجة تبقى قائمة دون ملل أو كلل لإعادة طرح الإشكالية وتفكيك بنيتها ولفرغ عناصرها وتأملها على ضوء ما فات، ما أنجز أو تعثر وما هو قائم ومتعثر، وأخذاً بالإعتبار لجرد حصيلة الماضي تفكيراً وممارسة ولعطيات الحاضر في آخر مستجداته، سواء منها ما هو ألصق بقدر دارنا أو ما بات شكلياً نسبياً عالياً يتسلل بخيوته وأثاره السافذة في أدق تفاصيل حياتنا، بيد أن هذه الحاجة إذا لم تقتنر بأ...

الموضوعية ستسعى عرصاً للمطارحات ذات الطبيعة السجالية ولن تتأسس إذا قدر لها ذلك إلا على راسٍ جدل صدامي أحادي البعد يلميه الظرف العابر، وهو ما لا يؤسس معرفة والحال أن المطلوب من معالجة لقضية منذ رحنا نمسك بأطرافها الأولى، ونندلق في منجزاتها نظرية وتطبيقية، أن تؤدي إلى صوغ تصوّر معرفي لا في شكل صيغ مجردة وإنما كروية للعالم، من جانبنا، شمولية، وإذا كانت المعرفة تنجم عن حاجة وتأتي تلبية أو تضميناً لها، بشكل أواخر، فإنها قبل ذلك كانت سؤال، قل أسئلة باعتبار أن السؤال في شكله ومحتواه يقود إلى تصوّر المعرفة المنشودة وأفق البحث فيها، وعبر مساهمة ترسم الملامح الأولى كما يمكن أن يعبر عليه كإشكالية أو إشكاليات من خلالها تنكشف عناصر موضوع ما وتتعدد، وما هم أن لا يقع فيها الحسم.

إن طرح السؤال التالي: «كيف تصبح الحداثة ثقافة نقدية للتقليد والتراث بوصفها استقلالاً للذات، وتعددية إبداعية وممارسات ديموقراطية وصحية، ووعياً بالذات والآخر؟» - الوارد كأحد محاور العدد الخاص لهذه المجلة - هو من قبيل الأسئلة التي نتم فعلاً عن حاجة بل حاجات وتنطلق إلى تعميق النظر والفهم في جملة مقولات وروى إذا كانت قد سنقرت في مجتمعاتنا العربية بدون تخصيص تقتل أمّ المضغلات ومن منظور السؤال دائماً أن الحداثة - ولا شك أن الأمر يتعلق بها بواحد من التعريفات أو التحديدات الممكنة - هي بمثابة «ثقافة نقدية للتقليد والتراث» وهو كما نرى تعريف يجهل ويضمر وينطوي على الموقف في آن واحد. وهو في الحقيقة يمثل سؤالاً يحدد هنية متميزة، ليس من المهم ولا من الضروري أن تحكم لها أو عليها من البداية لأن وضعها بعناصرها كما هي عليه وهي تؤخذ كلاً أو تطرح، وإذا شئنا التفصيل فإن عناصر هذه البنية، كبرى وصغرى، تتعدد على الوجه وعبر التفكيك التاليين:

- الحداثة ثقافة نقدية
- الحداثة ثقافة نقدية للتقليد
- الحداثة ثقافة نقدية للتراث
- الحداثة استقلال للذات
- الحداثة تعددية، إبداعية
- الحداثة ممارسات ديموقراطية

- الحدائة ممارسات مدنية

- الحدائة وعى بالذات

- الحدائة وعى بالغرب

القراءة الإجتزائية ذات النهج الإبتقائي، في أبسط معانيه، تعتمد عادة إلى اختبار عنصر واحد أو إثنين دون باقي العناصر، وقد تحتار أكثر من ذلك ولكنها لا تأخذ الكل أبداً لأنها قراءة صادرة عن تبة، عن توجيه أي محكمة بالإيديولوجيا وهذا أحد إن لم يكن أغلب أساليب وطرق تعاملنا- تعامل الفكر العربي الحديث- مع قضية الحدائة التي هي من البداية إلى النهاية بنية عاصرها متعالت بعضها مع بعض إذا سقط عنصر منها سقط الكل. وفي عسى إدراك هذه الخاصية الأساس يكمن مهلك من مهالك الخطأب التوفيقى، إيديولوجياً أو مغربياً مزعوماً. وإذا ما التفتنا إلى الورا- نحو الخطاب الذي تولد وساد في بدايات النهضة العربية الحديثة وامتداداتها الرهادية وقرأنا على ضوء الشروط الموضوعية التي أنجبتها فإنا سنجد في جوهره أبعد من أن يوصف بالتوفيقية أو التلقائية نظير محتوى تيارات عقيدية وإيديولوجية وفكرية سائدة اليوم ذلك أن موقف الإبتقاء، الكامن فيه هو من صميم خذل بين ماص وحاصر، المظهر المعبر عن الدفاع عن هوية كانت قد وصلت إلى ذروة كما لها ولدى إحساسها بالتفاوت الحاصل بينها وبين هويات أخرى طفتت تناوشها نارة وتهزها هزا عنيفاً تارة أخرى ألقناها تنخرط في عملية إعادة نظر لا في الأسس التي تقوم عليها ولكن في ما من شأنه أن ترداد به رسوخاً، تنصص تجذرهما وقدترتها على الإستمرار في الحاضر، والمستقبل أيضاً باحتراق حدائة الوافد ومواجهتها بتحديث لفات، الداخل، كانت الأسئلة المملاة من جانب العقل والأخرى كما تصطرح حبة في الواقع الملموس تسمى للعشور على أجوبة ثلاثها ولا تختلف كثيراً عن البنية التي تصدر عنها. وكذلك حدث في المراحل المتلاحقة لفكر النهضة حيث تشكلت السميات الكبرى له ودائماً بين وضعى شد وجذب مع موضوع الحدائة، هذه التي لا يستقر النظر إليها على حال، وتعرف من التكييفات والتأويلات ما لا يحصى مما أدى إلى كثير من الخلط والتشوش في المفاهيم والإختيارات وطبيعة الحلول المقترحة للآزمات أو إلى التطرف في تبني وجهة النظر هذه أو تلك بسبب إقتناص أو إجتزاء- عنصر واحد أو أكثر من بنية خصوصية ومزجة أو إقحاماً مع عنصر أو عناصر أخرى من بنية قتلك أوالياتها الخاصة، بما ينتج فسياف، متنافرة من مظاهرها الهجة التي تسود قسماً كبيراً من الإنتاج الفكرى والإبداعى أيضاً- العربى، وتطبع، كذلك، الإختيارات السياسية والإقتصادية وأقطاب السلوك الإجتماعى.

- بعبارة أخرى، وفي ما يتصل بالسباق الذي نحن فيه، هناك حدائتان كل واحدة منهما ينبغي أن تدرس وتغرز مستقلة، أولاً، ثم في علاقة الواحدة مع الأخرى، فضلاً عن ضرورة التفكيك لكل واحدة، لمعانة أجزائها، فمراحل تكورها، والتاريخية المفهومية المندرجة فيها، الأولى، بداهة، هي الفكر والنموذج القريبان- الأفكار والنماذج- بأنساقهما ومنظومتها المعرفية وأجهزتهما المفاهيمية وسيالتيهما التاريخية

والسوسيوثقافية منذ تدشين عهد التنوير ووصولاً إلى ما بات يطلق عليه عهد ما بعد الحداثة والثانية تختص بقراءتنا نحن للفكر والسودج المعيين، من جهة، ونوعية، إنتاجنا الخاص للموضوع. وأيضاً، منذ الإبراهيمات الأولى للفكر التنهضي ووصولاً إلى المرحلة الحالية هي نهايات هذا القرن وقد بدأ عدد من المفكرين العرب من المغرب العربي على وجه التحديد - يتجهون بمهمة عظيمة تتمثل في القراءة العقلانية للتراث والفحص الدقيق لتاريخ الأفكار في الثقافة العربية الإسلامية وتقديم الفرضيات والتحليلات لإعادة بناء الفكر والمجتمع في مناخ مقولتي العصر والتقدم على وجه أمثل.

وليس ما نقوله من باب الإحترار المنهجي حسب ولكن، أيضاً، لأن الحديث في هذه القضية الشائكة جزءاً أساساً من نظام الفكر وكيفية إنتاج وضبط مقولاته في علاقتها، بطبيعة الحال، مع واقع حي يفتقر أنها تتعامل معه متبادلة التأثير والتأثر واقع فيه ما هو داخلي وما هو مغرور أو مشدود إلى المجاذبية الخارجية، ومستويات النظر قائمة تجاه هذه القضية أو تلك وأكثر من ذلك أن الواقع المعني، رغم ما يبدو من اندراجه في زمينة كرونولوجية واحدة إلا أنه متقاطع بين أزمنة عدة ومتغير. والفئات الاجتماعية - القوى الاقتصادية المتعايشة / المتصارعة داخله كلٌ فيها يمرُّ إلى ومن / واقع يرى فيه مدينته الفاضلة، ولذا لا عجب أن تصبغ الحداثة أحداثاً وأن يغدو التمازج - وإن بعدم من سيقول الهوية السحيقة - أبرز سمة تطبع علاقتنا بالمغرب المنتج لقيم التمدن والنمو والتقدم، وهي مصار التمازج تشابه الصور التي نعتبها، كلٌ من موقعه الفكري والطبيعي، لمفاهيم الذات والإبداع وديمقراطية والمدسة إلخ - دور أن تعرف السخب الفكرية والفئات الاجتماعية حق المعرفة إن كان ما حصله أو تسهى إليه هو السؤفج المطلوب وإن ظهر التوافق بين الطلب وحضور الحاجة فاعلم أنه توافق شذوذة نظرية ليس إلا، وحين يظهر بينها من يعرف ما يريد ولذا ما يريد فإنه ما يلبث أن يقع تحت طائلة النهر والكتب. دلت أن تاريخ السطوع للوصول إلى الحداثة هو تاريخ قصصها في الآن عيه. ومسيرة البلدان والمجتمعات العربية في مختلف عقود القرن الحالي. ومن خلال القوى ذات المشارب المتعددة، التي حملت فيها مشاغل التغيير وارتادت مشاريع التجديد على الأصعدة كافة، تقدم أكثر من مثال ودليل في هذا المضمار مما يخرج عن الحصر بناتنا. لن نعاها، والحالة هذه، إذا ظهر أن الحداثة التي يتم البحث عنها هي حداثة ماضوية، أي ماؤها في ما سلف لا في ما هو موجود في الحاضر ضرورة. وبذا فالخالدون متهم سلفون على طريقتهم أو بالأحرى إن سلفيتهم ذات مرجعية مختلفة. إن الغرب الذي كان ويبقى المرجع الأم في هذا الصدد ذهب أبعد من كل مدركاتنا وتصوراتنا في غفجة مدينته أو المدينة بينما تقف مشدودين إلى السمات الخارجية بين مكذب ومصنق كمن ينظر إلى سراب، ونهجي الأبهذية منبهرين أو نافرين. وببما يستهمل قوم متا معضلات المعتقدات والأخلاق والإجتماع والإقتصاد والسياسة منكثين على التراث (أي تراث؟) واجدين فيه الحلول السحرية ضد إرادة الأحياء. وحققهم في إبداع نموذج جديد لحببهم، وهو ما لا تعترض عليه الأديان والشرائع التي جاءت في جوهرها لتصحيح أوضاع فاسدة والتبشير بمثل جديدة. ببما يفعلون هذا نرى قوما آخرين إما مشبهين بوجوههم عن هذه المرجعية مطلقاً، وهم في الحقيقة قليل أو ملتسين مزبلاً من التحديث في النماذج المتحدثة عند «الأخر». مع ميل للتصالح مع قيم

«الأصالة» (كذا). وطرف ثالث أخذ في التناهي على فتوة عمره ومحدودية صيته هو الداعي لا إلى مرقعي النُذ ولا التوسط وإنما إلى الموقف العقلائي وضبط بؤرة يتم ضمنها تمثل الداخل والخارج وإبداع ما يجلنا، وتاريخيتنا، وفي صيرورة الحداثة، حداثتين وخلقيتين.

لن أكون وحدي من يقول بأن الصراع بين هذه الأطراف الثلاثة لم يحسم وليس مقدراً له أن يحسم عاجلاً. كما يستطيع أن يلاحظ معي غيري أن كثيراً من الظواهر والمفاهيم المرتبطة بمسألة التحديث في وجوها المتعددة، وكُنّ حسينا أنها باتت من المسلّمات، يعاد النظر فيها من وجوه التشكيك بل والتحريض عليها ومحاربتها، فكان تاريخ إعطائنا نحو سبل تجديد الهوية وحقتها بدعاء عصر التقدم لم يكن إلا تاريخاً خفنا فيه أعتى المعارك وأكثرها عموضاً وتناقضاً ضد روح المدنية الحديثة وصد أعصنا بهد أن من الأنسب القول بأن الزوعين التوفيقية والتجريبية، بوصفهما كانتا أشد طغياناً في تشكل هذا التاريخ، هما ما أدّى، مع عوامل أخرى بكل تأكيد، إلى حالات وصواقف الإرتداد ضد النهج الحداثي ذلك أن الموقف الأصلي في كلا الرعشين، إنما رغب في تحقيق المصالحة أكثر من أي شيء آخر، مصالحة لا تؤمن بحتمة إنجاز القطيعة المعرفية والتاريخية مع مجموعة من سجلات الماضي وهي تقف بها مأسوداً في وجه الحاضر ودعك من المستحيل فتشغل عسفاً ووروراً مكانهما معية بذلك امكبات بفكر والفعل الحلائين ولكم هو سهل الإشتغال في إخراج سيوف الماضي من أعينها الصدفّة والتنويع بها في وجه من سظرون أمام لتكفيرهم أو ترهيبهم أو تهجيرهم أو لنفيهم في المظان باسم الأصالة والحفاظ على التراث ولمثل خالدة إلخ... وكم هو مقصوح، أياً، التناور الكاريكتوري للأجهزة الحاكمة في بلدان والفتاى لتتفع من ورائها عندما تتخذ مظهر من يمسك العصا من توسط مرددة بشرتها الخاصة شعار «الأصالة والمعاصرة» بتحصيله ما يناسبها من المحتويات متوهمة أنها بذلك في موقع حكم المسبب الذي بُعد في الحقيقة بمسبة الحكم بالإقصاء لكل من يجهر بتأويل مخالف تقول هذا، بصرف النظر عن نوعية التأويل أو مصداقيته إنه موقف الإستبداد في الأنظمة العربية الحاكمة، بما فيها مزعم وضع «المستبد العادل» عرقل بعدة واصلف التوجه الحداثي الأصليل محتكراً الماضي وكيفيات صبغة الحاضر والمستقبل ومصحياً بمصير الشعوب لصالح الطبقات ذات المصلحة والفتاى الطفيلية، فما يزيد الصورة قتامة ومسمى الخلاص أشدّ عمراً. ثم لكم هو سهل سهولة الخفة والنزق الفكري اهتراض طوق النجاة على مرعى حجر مثلاً في المرجعية الغربية بما فيها من ورائد شئ وسلوكيات متعددة والدعوة إلى اعتناقها محتوى وشكلاً مقابل إطراح ما صاغ هويتنا الحضارية والتاريخية، فتطرق كهذا لم يؤد سوى إلى آخر أهدح منه وأخطر في جدول أعماله واستراتيجيته.

وذن، هل نصل إلى أن الحبيسة مصيرنا والحيرة هي المآل الذي بلغناه بين تصارب الإنجهايات وتصادم الاختيارات والتجارب كما نقلت فيها محاولات التحديث وساعي اقتباس النماذج الحداثية؟ وهل ما نحن فيه يلزمنا باستئناف البحث عوداً على بد، انطلاقاً من نقطة الصفر وقد تحولنا مثل الثنت لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى؟ وهل يستطيع أي طرف من الأطراف المشاركة في المشاريع التحديثية والتطلعات الحداثية، العسكري منها والإجتماعي والإقتصادي والسياسي، أن يعتبر أو يتوهم بأن مشروعه هو الأنجح لو قدر له

الوجود مفرد، وتحقيق الغلبة على المزايمين له والمتاوتين؟ بوسعنا، ووسع غيرنا، الإكثار من الأسئلة إلى ما لا نهاية، علماً بأن المطلوب الأسئلة الأشد راحة، القدرة حقاً على تحقيق النظر في أفق ما يؤهل للسيطرة على الإشكالية. لنختصر قائلين، على سبيل حسم الهوس القائم لتعدد الأسئلة، بأنه لا الحبية ولا الحيرة هما الشكل الصعب مثلاً أن أي استنفاد لا يمكن أن يعود إلى نقطة الصفر أو ينطلق من فراغ وكذلك الشأن بالنسبة لأي تيار أو طرف فهو لا يقدر على التفرّد بحل المضكلات. والأسلم، من وجهة نظرنا، الدمع بأننا في وضع حبية وحيرة الوعي والتجربة أفضل من نظريات لها تنجمن عن شقاء الجهل وأحسب أننا، ونحن نعاني الذي نعانيه، إزاء إشكالية الحداثة ومعضلاتها، أحسب أننا، نصدر اليوم في الطرح واستئناف النظر (ونحذير الأسئلة) عن وعي أكثر دقة وتركيباً.

ومن الأسئلة الأساس المحور المحدّد في مطلع هذه الورقة، وبالصيغة المطروح بها حيث التجربة أو حصاها يظهر جلياً في تعيين المطلوب وترتيب الحاجات، فما الحبية والحيرة إلا بسبب الحرمان والتناقض الحاد على نوع من المطالب يعتبرها البعض مستحقة والبعض الآخر إمّا مؤجلة أو مرهونة بقوى أكبر ممّا لكن حذار، فهناك أسئلة اجتزائية، وثانية تعميقية وأخرى تأخذ الجزء وتنصّر أنّه الكلّ إلخ... وفي سياقنا بأن القول بأن الحداثة ثقافة تدمية للتقليد والتراث «بعد» على الأقل من حيث المعنى المباشر - بأن فكرة الحداثة ومشروعها عندنا نحن موضوعها الماضي وحده وكلّ الحاضر لا عيار عليه أو إن قطعة حقيقية فكنت بين زمنين تاريخيتين وثقافتين. وكيفما كان الحال فإنّ الفكرة مشروعها والإحتياجات المتعددة فيه، تستمد جدارتها من كونها تقصد الماضي والحاضر والمستقبل وإلا فإنها بدورها تفسى مبروة بين أقواس التقليد والتراث. أمّا بالنسبة للباقي الذي يشرح جواسر وليس كل محتواها كما يشي به السؤال فإننا لا نملك إلا التأكيد بشدة على الغياب بينما تبقى الإجابة على كيفية إيهانه معصلة بل هي إشكالية فهم الحداثة في حياتنا وثقافتنا.

أجل إننا نعاني من عدم استقلال ذاتنا (وهو ما يقتضي محاولة تحديدها بين الفرد والمجموع، بين ما هو ذاتي فيها وموضوعي ثم يأتي أو يتساوق الوعي بها وهو مستوى من النضج في الإحساس والإدراك يؤهلها للإستقلال عن دوات/ كيانات أخرى يقطع دابر التبعية الذي لا يتحقق إلا بفعل الخلق) وقبل الإقرار بمبدأ التعمدية الإبداعية نحتاج إلى الإيمان بأن الإبداع الذي هو نقبض التقليد والمعادي لهبسة أو إستمرارية النموذج التراثي والرافض، كذلك، لقدسية الماضي بانتصابه الوشي في الحاضر - هذا الإبداع أو فكرته نحتاج إلى أن يرسخ في نفوسنا، وكل جدل حولها سيبقى مهاترة لتسييد قدسية الماضي وإلغاء الفات وحاجاتها المتعددة بفعل تجدد الحضور وحاجاته. فإن رسخت الفكرة يصبح تفكير التعمّد فيها هو المبدأ الأّزم وإلا أصبحت لاغية من أساسها طالما أن الإبداع لا يؤمن بالثبات بل يقوم دوماً على التجاور الذي لا يتحقق إلا برؤية دينامية والممارسات الديمقراطية والمدنية هي الأخرى، شأن ما سبق. تكاد تكون عاتبة في حياتنا أو موجودة بمقادير ضحلة ورائفة على الأغلب ودون المساس بشرعية الإستبداد السائد مطلقاً في بلداننا. وهو ضربٌ من الإستبداد لا يقتصر على شطط أولي الأمر بل نراه ينسحب على مختلف النيات كما أنه يتفينا أفراداً ومجتمعات من التاريخ الذي تريد أن تتقدم فيه إذ يلقى بنا في غياب الظلامية نزعاً وسلوكاً فاية

إمكانية للحديث عن الذات أو الوعي بها. إذا كان الفضاء الذي يحيط بها يكتبها خفياً وتقنياً وقيداً نصيباً وتشريعياً وحيث إرادة الذات الفردية ملغاةً بناتاً لفائدة إرادة جماعية مزعومة وقائمة بفعل التسلسل والقيم الماضية المصادرة لكل القيم المغايرة!!

أما القرب فتلك مسألة على درجة قصوى من التشابك والإلتباس، سواء بما هو من طبيعة تكوينها أو بأنواع القراءة والتعامل الذي كان لنا مع هذه المسألة منذ أن دقت أبوابنا نصف إلى أن أمست من صلب وجودنا بقدر أكبر من الأطروحات النظرية والتصورات المجردة، فلقد أصبحت مقولة «الأخر» متجاوزة بما أن قسماً كبيراً منه حل في «الأنثى» يمثل ما أن هذه الأخيرة لم تعد مستقلة ولا مكتفية بحدودها. القرب، سواء مشاعلاً وجد في ماضي التنوير والثورة الصناعية والتوسع الكولونيالي والأميريالي أو كما هو موجود حالياً برصيد هذه المكونات وتحديدات امتلاك التفوق العلمي والتكنولوجي والعسكري وكل أدوات الهيمنة التي يرى مظهرها الأشد صفاً في ما يسمى بـ «النظام العالمي الجديد»: هذا العهد كان وما يزال قطب الحداثة. وفي كل التاريخ الذي مضى منذ احتكاكنا الحديث به لم نعمل سوى التخبط في محاولات الإلتحاق به مع تحديثات نسبية كما نريد منه أو من نموذج وبالطبع، فنحن لم نسلك إلى ذلك طريقاً واحداً لكن ظهر في كثير من الأحيان أن التعدد -نظراً في سلوكنا واحساناً من خلال تلك المحاولات لم يكن بالضرورة مستلهماً من قراءة أحوالنا بقدر ما استمدناه من السدج الأم. وهو ما يمكن التمثيل له هنا بالإشارة إلى الاختيارات الاقتصادية والإيديولوجية والمكرية والأدبية أيضاً وما من شك في أن تعدد الاختيارات شيء جيد ولا يمكن أن يعد مثلية بأي حال، والعرب بين مهادنته لنا ودهانها إليه ليس واحداً فهناك أكثر من غرب، وبالتالي أكثر من فهم وصلك في التعامل مع موضوع الحداثة والإغتراف فيه لكن واحدة من المعضلات التي يمكن حصرها في هذا الصدد هي أن علاقتنا أو تعاملنا فضلاً عن ما وصفناه سابقاً بالنزعة التوفيقية والتجنسية كان ويستمر محكوماً إما بضرب من العلاقة الميكانيكية أو الأخرى المناهضة بتطوّر، هذه التي نراها تتخذ أشكالاً مقلقة في الأعوام الأخيرة وتريد التطويع بنا في تراثية غلامية وبين كلا العلاقتين نلاحظ خطأً وضيقاً متقاربه أو متباعدة نسبياً في أخذ مواقع الحوار مع الغرب/ (أكثر من غرب)، ولكن دائماً إما إنطلاقاً من مفاهيمه ونماذجه هو مطلقاً أو مفاهيمها ونماذجها المسبقة وحدها هي وبكلمة واحدة فإن العلاقة إما تتم من داخل بنية الحداثة/ الحداثات الغربية أو من خارج تماماً. وفي كلا الحالتين يعد المسلكان معاً خطأ ولا يوصلان إلى المنشود. وأكبر دليل على ذلك مواصلة الإضطراب وسط سبيل ومنعرجات تحمل كثيراً من الأسما. من بينها الاسم الإشكالية، الذي ربما أصبح من الضروري أن نتجاوز تسمية بقية الوصول إلى مضمونه أو مضامينه الحقيقية، المثلى. ومثل هذه المضامين ليست غفلاً ولا مجرّدة، بل هي الحاجات والمطالب الملحة في وجود الفرد وحيات المواطن تعلن عن نفسها بوضوح لا مزيد عليه منذ عقود متواصلة وقد أخذت غير شكل من التكيف والتذهب والتأويل كي تبرز وتتنجز وما يزال الصراع والتفاهر مستمراً في شأن بلوغها. والغرب، بوصفه وجه الحداثة الصاعق طرف الحوار والمواجهة.

وبعد، فإن كل المهام المحددة في السؤال. المحور نراها ذات سيادة مطلقة في مجالي الشاغل الفكري

الشعر العربي الحديث ومآل الحداثة

لم يعد هناك ما يدعوننا للصمت، أو يستديم إقتناعنا بالبداية في الخطابات التي نرحل بها يوماً، ومعها أنقذنا إلى ما رأينا إليه بناءً. وها هو اليوم يحاصرنا، أسئلة ومآلاً. وفي هذا المشهد الأول يتحدد مصير الخطاب وجهته، لأنه الشرط الأسبق لكل علاقة مع حداثة في الشعر العربي، وغيره. حيث تكون العلاقة منفتحة على العذابات التي لا حيلة لها. ولذلك فإن اختيار مآل الحداثة يتحدد عن كل تعجيد أو إدابة، ويتجه فوراً، ومن غير تردد، إلى ما يعتبره أساساً في إعادة قراءة مشروع شعري يرمته، في أفق جديد الحيوية التي تهددها أفاط الكسل الفكري أو أقمعة الفضاء المتبدلة.

وهكذا، في المغرب العربي، كما في المناطق المتباعدة الأخرى من العالم العربي، أن نقسم المآزق بالضرورة ذاتها التي استدعت إختيارنا لما يعارض التقليد في الشعر والحياة، رغم أن عصر الإختيار لم يشكل، بعد، وفي منطقنا، ما سبق وتحقيق له في المركز الثقافي العربي. إثناء مع بحثنا الأول عن جهات الحداثة، مصطدم بالمآزق التي تحيط بها، ولاغر من أن نراها أمامنا، أي أن نواجهها بالأسئلة التي لها وحدها أن تحمينا من كل قبول وقناعة بصبحان عنواننا على خشية أن نرحل في سؤالاتنا اليومية، بحثاً عن حريتنا المعلقة.

وهذا المعنى، إذن يكون مآل حداثة الشعر العربي، سؤالات اليومية والتاريخي، وهما ينجذبان نحو الوجودي. كل من هذه الأضلاع يضي، غيره ويمر في اتجاهه ليحدد حرية الإختيار، وعهد للرحيل ألق اللاتهامي. ولابد لنا أن نؤكد، بهذا الخصوص، على ما للشعر من أهمية في بناء إدراكنا ومتخيلنا، رغم ما يبدو، في البدء، من بعد الشعر عن جهات هو الأسبق في السؤال.

1. لقد اقتحم الشعر العربي مشروع حدائيه في هذا العصر منذ ما يقارب القرن. وصاحب الإقتران متاع

معرفي منشك برؤيات وممارسات تنظرية ومصية لها أمكنتها المتعددة. كما لها إستراتيجياتها وبرامجها، متفاعلة مع الخارج النصي ومتفعلة به في آن. إن تاريخ الشعر العربي الحديث مليء بالشقوب، ونسيجه لا يخفي الشقوق. وهماي الحالات النظرية والمصية تستوقفنا، كما تستوقف غيرنا، وبحجة الرؤية إلى مشروع له إنجازاته العريقة. ليس هنا قليلاً. في المركز الشعري أو محيطه تستوقفنا الحالات، بأوضاع تاريخها وإبدالات بنيتها. هنا وهناك تتوزع محاور الحالات، وتختار كل قراءة مسارها (مسيرها؟) في ضوء المواقع العربية والدولية.

لهذه الحالات صرخة الأزمة، التي لازمت التقليدية، تحولت إلى مشهد معمم يحفظ السلالة ويوسع دائرة القراءة والتقليدية المترسخة سؤال تنذهل به مصائر الخطابات في بقدها المتتالي للتقليدية المنتصرة على الدوام فضلاً عن مأرق الخطابات المضادة، هي الممارسات النظرية والمصية، من الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر ولكتابة. صرخة تعجل فعل المهاز، من الهزائم إلى الخيبات.

لا نأسف على شيء. إذا نحن قلنا إن سؤال الشعر هو سؤال الثقافة العربية الحديثة بامتياز. ولا نتهيب إذا نحن أقصينا هذا الحقل أو ذاك، في المعرفة وخارجها، من أجل إعلان هذا الإمتياز. لأن الشعر تجمهرت فيه وحوله فضاء ثقافة ومجتمع يبحث عن خطه لاعتلات من المهمة تلك عداياته. والهجوع المتأخرة في مدار الشعر تدغمي باسم الدين أو لإسنان أو لتفتية لافون

والحدثاء، في العالم الصنعي. هي الأخرى منكشفة المأزق والتهديد لم يعد مجرّد تهديد. فأوضاع العالم لصنعي، في المناطق المتساعدة، من اليابان إلى أمريكا، مروراً بأوروبا. نؤكد أن الحدثاء، كما رسمتها نظريات وإيديولوجيات القرنين الثامن والسابع عشر، هي ذكرى لما كان وما لم يكن، بعد أن أصبح خطاب مابعد الحدثاء يهيمن على القيم والتصورات.

هي حجة مصاعمة لمسألة حدثائنا الشعرية. ولكن هذه المسألة ستتخذ هنا، من المنزع النظري مجالها الحيوي. وفاءً لاستراتيجية القراءة. وهكذا فإن الشعرية العربية المكيوتة، بوصفها مفاهيم وتصورات وقبماً، توجه بدورها صرخة المأزق. لأن السؤال ظل فيها مخبئاً، بما هي تبني إشكاليات غيرها. وعلى الشعرية المفتوحة، التي نخبرها، أن تسمح للسؤال المتعدد مكانه في الباء والهدم على السواء.

2. وسخت التقاليد النقدية القديمة، في كل الشعرية، مفهوم المعيار. وكان النقد العربي القديم حدّ هذا المعيار من خلال مفهوم للنقد، يقوم أساساً على ماسبق لابن سلام الجهمي أن وصلّ فيه نقد الشعر ونقد المال، أي تمييز الحسن من الرديء. (1) ولهذا المفهوم كل من المعيار والحقيقة والسلطة، وهي جميعها تشخص في معرفة تمي توجه القراءة وتضبطها. هذا المفهوم ما يزال فاعلاً في راس النقد العربي، وهو مالم يعد يقبل به حتى بعض نقادنا التقليديين. (2)

إذا كان السؤال والجواب يتكفل المركز الشعري بتوزيمهما داخله وعبر المحيط، فما يثبّت سلطته ويعيد إنتاجها، فإنهما ليس دائماً من إنتاج هذا المركز. وبهذا يختلف المركز الثقافي العربي القديم عنه في العصر الحديث، حيث أصبح كل من السؤال والجواب ينتجان أساساً في الغرب. بهذا استمرت علاقتنا بالآخر، منذ

القديم إلى الآن، غير أنها تعرضت في العصر الحديث إلى إبدال قوانين إشتمالها في إنتاج السؤال والجواب، وهذا الإبدال يخضع لواقع الهيمنة التي لم تختبرها الثقافة العربية في ماضيها كما لم تختبرها الثقافة الغربية الحديثة في أوروبا، ثم أميركا وغيرها.

3- تختلف تجربة علاقة الذات بالآخر، في الثقافة العربية الحديثة عنها في كل من القديم اليوناني والعربي أولاً، ثم الحديث الأمريكي اللاتيني والصيني. إن الهيمنة هي العنصر الأول الذي ألغى حرية الاختيار أو حاكمها. ولكنها ليست الهيمنة نفسها التي مورست على اليهود الحمر، بحكم الأوضاع المختلفة، اجتماعياً وثقافياً، وفي الوقت ذاته تختلف عن الهيمنة في الصين من طرف الغرب أو الإيديولوجيا المaoوية.

لقد سعى الشعر الحديث في ممارسته النظرية والنصية على السواء، نحو تبني سؤال وجواب الآخر، منذ التقليد إلى الشعر المعاصر، بما فيه الكتابة، من خلال مفاهيم الحداثة (التي سنتناولها لاحقاً) ونظريات الشعر ومفاهيمه وتصورات أو نماذج النصية. وهكذا أصبحت الشعرية العربية القديمة ملغاة أو مهددة، وأصبحت مقبولة كلما استجابت للقرابات الغربية. إذا شئنا أن نقدم نموذجين نظريين لهما تكاملهما الموسع، فلن نتردد في اختبار كل من أبي القاسم الشابي وأدونيس.

إن الحقبال الشعري عند العرب عمل نظري هدف منه الشابي إلى نقد الأدب العربي ككل، معتصداً في مشروعيه، من خلال كتابات العقاد، على طبيعة الحال لدى الرومانسية الإنجليزية، وخاصة كولريج، متأثراً بنظرية ريتان حول الفرق بين العقلين الآرية والسامية، وصلة لاعتهم بالروح الوطنية للشعوب. وهذا النقد هو الذي أدى به إلى إلغاء أهمية مكانة الأدب العربي، وبالتالي أحقية اعتماده كمرجعية لكل تحديث أدبي، ومنه الشعري.

- أما أدونيس فهو صاحب مشروع نظري مغاير تماماً. فضلاً عن كونه يتأني على كل مقارنة، من حيث شمولية معرفته، وسعة وعيه النظري، مع عمل الشابي. لم يبلغ أدونيس الأدب العربي، ولا عظم شعره وكتابته، بل فرق بين الثابت والمتحول فيه، ولكنه هو الآخر اعتمد الرمزية الفرنسية والثورة الفلسفية الغربية، كمعيارين لقراءة الثقافة العربية، وإبراز المتحول فيها كقيمة لكل تحديث ثقافي وشعري على سواء، واصلاً بين تمجيد التخيل وهدم الأصول اللاهوتية التي تتحكم في رؤيتنا إلى الإنسان والأشياء والكون.

حين نشغب هذين النموذجين فليس من أجل إلغاء غيرهما، بل لصلاحيتهما في اظهار المنحى النظري العام الذي حكم علاقة الذات بالآخر في الشعر العربي الحديث. ولذلك فإن الشعراء والمنظرين معاً اتسعت علاقتهم بالآخر بحثاً عن إمكانية ثورة على التصورات والمفاهيم والممارسات النصية التي تحول دون تحديث الشعر العربي. ومن بين ما نتضح فيه هذه العلاقة تبني المصطلحات التي سمت بها الحركات الشعرية نفسها، من كلاسيكية وكلاسيكية جديدة ورومانسية وشعر حر وشعر معاصر وكتابة: أو مفاهيم أساسية تقوّر حولها التحديث الشعري وفي مقدمتها الحقبال ثم التخيل، الأول تم تبنيه والثاني أعيد اكتشافه في الثقافة العربية القديمة بتوجيه من الغرب ذاته. ذلك ما يعترف به أدونيس وأثبتناه سابقاً. (3)

إن هذه العلاقة بين الذات والآخر، في تنظير الشعر العربي الحديث، لاتخفي حريتها المناقضة لما يريد

الغرب للعالم العربي، فهي علاقة مباشرة مع الغرب النقدي إجمالاً، وهي أيضاً مبيّنة لتجربة أميركا اللاتينية التي فرض عليها الغرب لغته (الإسبانية) ولحركة البائيّ هوك التي اختارت اللغة الفارغة الصينية واستثمار إيقاع النثر.

ولكن الشعر العربي الحديث، من ناحية ثانية، تبنّى اللغة العربية الفصحى. منذ التقليدية إلى الكتابة. فلم تنهض الرومانسية العربية بتقويض هذا التبنّي. كما لم يخترق الشعر المعاصر عتبة اللغة المحكية بعد كتابات يوسف الخال عن "جدار اللغة". ومن هنا نفهم كيف أن أدونيس عاوض استعمال اللغة المحكية باعتماد اللغة الشعرية، لغة الإشارة والغموض. ومع ذلك فإن اللغة العربية، مهما ابتهدت بالإشارة والغموض فهي، قبل كل شيء، لغة الوحي ولغة الأصول. وعلى هذا النحو واجه أدونيس البعد الفكري للغة الذي لم يكن واضحاً لديه في البداية كما لم تستطع الحدائق التخلص منه. ذلك هو مأزقها الأكبر، حسب أدونيس فلا حداثة، بعد هذا ولا شعر.

للغات العربية الفارغة تاريخها الشعري الطويل، وخاصة في المرحلة الموسومة بالانحطاط، وقد استوعبت الإشارة والغموض بقدر ما أخلطت لتقاليد الوضوح. لغات لها أناقتها وفقنتها في آن وقد اعترف بذلك كثيرون من الشعراء (ولاتنس هذا رأى كل من الشامي وأدونيس معاً)، ولكن التقليدية، كبداءة ذات سلطة في الشعر العربي الحديث، هي التي فرضت سلطة اللغات الفارغة بحجة العودة إلى الأصول (ذلك هو اللغز بين التقليدية والسلفية)، أو بحجة موجه التحدي الغربي الذي يهدف إلى تمتيع العالم العربي (تلك هي الدعوة القومية بجميع تياراتها)، أو بحجة الجمالية التي ترى أن حيوية اللغة العربية تعود لمستعملها وطريقة استعمالها (من جبران إلى أدونيس).

لنتناقش، هنا وضعية اللغة في الشعر. هناك، قبل ذلك، مسألة نتائج عبور اللغات وتقاطعها. إن لقاء اللغات مع الآخر عنصر عمل على اشتغال اللغة العربية في اللغات الأجنبية واللغات الأجنبية في اللغة العربية. تبادل اشتغال تكفّل به الترجمة من اللغات الأجنبية إلى العربية، ومن العربية القديمة إلى العربية الحديثة. ولم يكن الاشتغال محايداً. فالعربية، التي ضمنت للشعر العربي الحديث أن يعود إلى قديمه باستمرار، معبأاً بحمولتها المعكّرة، أكان مصدرها الوحي أو الأفكار المنتجة والمتداولة في الثقافة العربية القديمة.

تركيب قانون الرسالة وبعد التأويل فيه. مصطلحات ومفاهيم محدودة ليس غير. منها ما سمحت به حركات شعرية ومنها شغلته ممارساتها النصية.

ولنا على هذا المستوى نوعان من الترجمة. الأول من لغات أجنبية (الفرنسية والانجليزية أساساً)؛ والثانية من العربية القديمة إلى العربية الحديثة. وهما معاً يحجبان مشهد عبور اللغات وتقاطعها في زمن اجتماعي-ثقافي، هو بحث العرب عن جواب شعري في العصر الحديث.

مصطلحات الرومانسية والشعر الحر والشعر المعاصر من أبرز المصطلحات التي تم نقلها من الثقافة الأوروبية. إنها قادمة من هناك، ولا وجود لها في ذخيرتنا الثقافية. وهذا القيد تبادل للعبور بين العربية

وغيرها. تلك هي الترجمة من لغة أجنبية إلى العربية. إن عدم استقرار ترجمة العربية الرومانسية بمصطلح واحد (قد وصل إلى الوجدانية عند عبد القادر القفا) ويشير إلى مقاومة اللغة العربية لها. وتعتبر إستقرار ترجمة الشعر المعاصر (وسميّه محمد النويهي بالشعر المنطلق) شبه مقاومة أيضاً، كما أن هذه المقاومة متأكدة مع الشعر الحر الذي ابتفى ركي أبو شادي إدخاله إلى العربية وتقاليد الشعرية. أما إعادة تركيب قاسور الرسالة، وبالتالي تأويلها، فتتضح في التحديد الذي خصّصت به نازك الملائكة الشعر الحر، وهو يعتمد تأويلاً تقليدياً ينتكّر له القديم العربي، كما رأينا ذلك.

ومفاهيم الخيال والتخييل والكتابة عرفت الترجمة المضاعفة، من اللغات الأجنبية إلى العربية، ومن العربية القديمة إلى العربية الحديثة. عبور مزدوج. خضع قانون الخيال، عند ترجمته إلى العربية، إلى تركيبتين: أولها عن طريق قناة التقليدية التي اشترطت فيه أن يكون مقروناً بالعقل، فكانت وفيه للقديم والكلاسيكية الأوربية على السواء؛ وثانيها بواسطة قناة الرومانسية العربية التي اخترقت به الأدب العربي لتلغيه وتصدّد نواحيها على العقلية العربية السامية.

وعبر كل من التخييل والكتابة من الفرنسية إلى العربية. لهذا الصبغ وضعيته الخاصة. لقد ترجم أدونيس *l'imagination*، التي يحددها الرمزيون الفرنسيون، وهي طلبتهم بولير، بمصطلح التخييل الذي يمزج في تعريفه له بين تعريف لرحلتي الواسع به في مرتبة أدنى من الاستعارة (تبعاً للفرق بين الشعر والقرآن) وتعريف الصوفية الرافضين له لأنه مصطلح يوناني لا يصدق على تجربة الخيال لديهم)، مؤولاً بهذا المزج تعريف الرمزية الفرنسية ثم السردالية لمصطلح الخيال. وبني هذا الشقّ سكنّ التعريف القديم للتخييل، وهو مالا ينطبق على الممارسة النصّية لأدريس قصلاً عن كونه يلفّي التعريف الرمزي له وترجم أدونيس مصطلح الكتابة بإضافة صفتين لها هما "الحديدية" و"الإبداعية" بهما رغب في الإلتصاء إلى المتحول في القديم والإعصال في الوقت ذاته عن الكتابة غير الإبداعية. هذا التأويل، وبالتالي الترجمة من العربية القديمة إلى الحديثة، نفى لمجموعة من العاصر الأولية في تعريف الكتابة لدى رولان بارت وجماعة طل كيل، وإثبات لما تهدمه ممارسة الكتابة ذاتها لدى أدونيس.

إن هذه المصطلحات والمفاهيم ليست مجرد مصطلحات ومفاهيم، بل هي عناصر لانفتاح الأنساق النظرية وانغلاقها. وسواء أكان عبورها من اللغات الأجنبية إلى العربية، كما هو شأن النماذج الأولى، أو من اللغات الأجنبية إلى العربية القديمة ومنها إلى الحديثة، فإن هذا العبور ترجمة من لغة إلى لغة ودخل العربية نفسها، ترجمة تقاومها العربية أو تخضعها للتطيرات القديمة التي تتعارض مع مصادرها النظرية الحديثة، مما يجعل التأويل، بداء من القديم، مهتداً للمشروع النظري الذي استهدفت به المداولة بناء اختلافتها، في أفق نقدي، تخرج به على المتعاليات القديمة. وقد صدر هذا النمط من التأويل عن عصريين هما: المقارنة والمفاصلة بين غير العربي والعربي بمعيار الآخر، وهذا العنصر الأول يحتل مكانة الإبهستيمي لدى ميشيل فوكو؛ ثم ترسخ المتعاليات القديمة بين شقوق التأويل.

4- لاحظنا سابقاً أن قاعدية الحدث السياسي شكلت أحد القوانين الأولية لقضايا الإبدال الشعري في

العصر الحديث، مع كل بداية وهدم على السواء، كما لاحظنا في دراسة خاصة بالمركز الشعري ومحيطه أن حرية التعبير شرط من شروط بناء المركز الثقافي. هاتان الملاحظتان تكشفان عن حيوية السياسي التي تتحصن بها الإختيارات الشعرية في اتباع مسار الأجوبة الممكنة عن السؤال الشعري.

إن السياسي حاضر في الإبهال والإختيار الشعريين، دون أن يكون وحده ضامناً لهما، فالعناصر الأخرى، الشعرية والثقافة، متفاعلة مع الذات في خلق مشاهد المسارات الشعرية وبالعودة إلى التفاصيل الممارسات النظرية والشعرية يتهدى لنا المسار متعرجاً، ومكان الإتصال بين النيات الشعرية المتباينة مسكوكاً بالعتمات السيدة المسارات تتكلم عن عذاباتها ونحن علينا بالإتصاف. فهو مقدمة المسألة التي لاتبلغ نهايتها.

وتحجب فاعلية السياسي موانع الإبهال والإختيار الشعريين:

فالحدث السياسي أو حرية التعبير كانا مجرد ثمرة مؤقتة تنفتح في السور الحديدي لتتغلغل من جديد، مادامت أساسيات السياسي، في العالم العربي الحديث، مدعومة بالمطلقات والمتعاليات قوت لتحمي بأقوى مما كانت عليه.

لقد جاء الشعري، في العصر الحديث، ليعلن عن أحقيته في الكلام باسم حقيقة أخرى للإنسان والأشياء والكون، تختلف عن حقيقة السياسي (والديني المخاضع للسياسي)، تقوده نبوته نحو ما يراه تقدماً في ضوء خياله (أو تخيله)، ولم يكن هذا الإعلان عن الأحقبة في الكلام سوى تمجيد للصراع لانهاد حقيقة السياسي، التي يرى إليها واحداً لا يتبلب التعدد، ويحتج بلفظ ما عداها. ولكن هذا الصراع، من جهة ثانية، تصعيد لكبت قديم قعدت القرون كما فعدت معرفته، إذ جعل من معرفة السابقة عليه، وفي مقدمتها الشعر، أشد حالات الجهل حين وصف ما قبله بالجاهلية. وحرك الشعر الجاهلي إلى مجرّد معجم للألفاظ والمعاني يستعان بها في شرح وتفسير ما عجز من القرآن.

3.1. الصراع وأبعاده

وهكذا فإن الصراع مع السياسي أحد مي الشعري أبعاداً ثلاثة، وافقت منحرجات مسار الحداثة، بهذا أو ذاك، والأبعاد الثلاثة هي:

أ) الشعري وغير الشعري: تمخّص الصراع بين الشعري وغير الشعري في التقليدية ذاتها، ثم في الرومانسية العربية والشعر المعاصر، فهذا شوقي، كأقوى نموذج للتقليدية، تنمى المؤسسة النقدية التابعة للمؤسسة السياسية، من اختيار الشعري أو من بداية قصيدة مدحبة بقطع غزلي، اللذين كان يجديهما سبيلاً إلى بلوغ الشعري والإتقان من اللامعري. وهذا أيضاً ما عاش من أجله خليل مطران لإعادة بناء القصيدة العربية في أفق شعري، أو جبران خليل جبران في ابتداء تعابير جديدة واستعمالات جديدة لعناصر اللغة، أو أبو القاسم الشابي الذي أراد تقويض الحبال الصناعي بالخيال الفني، أو أدونيس في معارضته للغة الوصف والتعبير بلغة الإشارة والغموض.

ب) الشعري والديني: لم يبرز هذا البعد الثاني إلا مع الرومانسية، وأبرز من خاض الصراع بين الشعري والديني هو جبران خليل جبران بامتياز. ثم أبو القاسم الشابي، حيث وجد الأول في المؤسسة الدينية (المسيحية) ما يتعارض مع الشعري، بوصفه تحسد لحرية الإنسان وأبداعية، وواجه الثاني في المؤسسة الدينية (الفقه) ما يحول دون اندماج الشاعر في رتمه والاتصاف إلى خطابه.

وجاء أدونيس، بتكوينه الفلسفي، لي طرح، في مرحلته الثانية من بناء صرحه النظري، إشكالية العلاقة بين الشعري والديني من خلال أطروحته عن الشابت والشحول، وهي التي أبرز فيها موانع الشابت الديني للشحول الشعري، وفي توجيهها ذاته أعاد قراءة الحداثة الشعرية بما هي معوقة بالمتعاليات التي تترك التقليد مآل كل تحديث، لأن تحرير الشعر وتحديثه يمر عبر تحرير الفكر وطرقه. "ويقوم هذا التحرير، داخل الفكر العربي، على الإعتناق- جذرياً وكلياً، من أنساقه المغلقة، القائمة على الإيمان بوجود مبدأ أول أو أصلي يحدد الخير والشر، الحقيقة والباطل، ودون هذا التحرير، لاتعتمد الحداثة وحدها، وإنما يتعذر كذلك الفكر والشعر- بحصر الدلالة". (4) وهذه القراءة الشمولية لعلاقة الشعري بالديني هي، من دون شك، أهم قراءة قام بها شاعر عربي حديث.

ج) الشعري والسياسي: هناك شيان لا بد من التمييز بينهما في ضبط علاقة الشعري بالسياسي، لأن حقيقة السياسي تجلت في أكثر من مستوى، منها رؤيته للمهنة، ومنها تحديدده للشعر ووظيفته، ومنها الإنتماء السياسي للشاعر. ليست هذه المستويات هي وحدها الضابطة لعلاقة الشعري بالسياسي، ولكنها الأكثر هيمنة في المجتمع العربي الحديث.

وظيفة المؤسسة السياسية هي تثبيت وإعادة إنتاج حقيقتها وسلطتها. وقد كانت الدولة في المحيط الشعري بيئة الصرامة في الخروج على هذه الوظيفة، وذلك ما عانى منه حليل مطران مع الحكم العشوائي، أو الجواهري في العراق، أو شعراء عديدون مع الإستعمار. والمستويان الثاني والثالث هما اللذان تكفل بهما خطاب المؤسسات السياسية القديمة والحديثة. أما مراحل الإستعمار، ويعد بصيغة أوضح، لقد أيقن هذا الخطاب فتكه بالرومانسية العرس والشعر المعاصر معاً، مسمماً بإيديولوجياته وشعاراته حول التحرر والتقدم، فكان المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في مصر، ومن خلال لجنة الشعر، يعلن عن معاركته في نوفمبر 1964 للشعر المعاصر، وكان نقاد المؤسسات السياسية يعارضون مغامرة القصيدة المعاصرة والكتابة، عبر رفض العموض والدعوة الى حصر الوظيفة الشعرية في الوصف والتعبير. ومن ثم فإن الثورة، التي فتحتها الأحداث والمؤسسات السياسية التحريرية في السور المديدي للمؤسسة الرسمية أو التقليدية، عادت لتتغلق بصرامة عنيف لا يضاهي، ضمانته بذلك استمرار المتعاليات، في المجتمع والشعر، ومن بينها حرية التعبير التي تطالب به المؤسسة المضادة في صراعها مع المؤسسة الرسمية دون أن تقبل التعامل به داخلها أو مع غيرها، فكان انتصار التقليد في المجتمع والشعر معاً.

5) صدر رجل السياسة العربي، في العصر الحديث، عن حقيقته التي لا يرى حقيقة سواها فعلٌ بذلك محل التفكير، وجعل من مشروعه السياسي إستعادة الخلافة. هكذا تم إلغاء الفكر، من ناحية، واحتزال مشروع بناء دولة حديثة من ناحية ثانية.

لقد قام المثقفون العرب، منذ النهضة، بفك الارتباط القديم بينهم وبين الدولة وبنياتها التي كانت مهينة على الإنتاج الثقافي أو راعية له، منتقلين إلى مؤسسات مضادة، سياسية وثقافية، وموجهين ثقافتهم إلى القراء، عن طريق الصحافة والنشر، ليبشروا أفكارهم في الإنسان والمجتمع والحياة. وعلى هذا النحو انتشرت الأفكار التي لها دورها في بلورة قيم ومؤسسات.

لسنا هنا بصدد التفاصيل أو التأريخ لحركة الأفكار، فذلك ما أنجزه مفكرون عرب، وما نريد إثباته، من أجل توضيح بعض مظاهر الفكر في الشعر العربي الحديث، هو التالي:

(أ) صدور السياسي عن حقيقته، واعتبارها النهاية، ترافق والهيسة الاستعمارية التي كانت تعطي للسياسي مكانة التقديس والإستعجال، ولذلك فإن السياسي المصاد لم يختلف عن السياسي الرسمي في البنية التصورية العميقة للتأريخ والمجتمع والمعرفة، وقد ساهم الإستعمار في استمرار سيادة هذه البنية.

(ب) فك الشقيين ارتباطهم مع المؤسسة الرسمية أدى بهم إلى الإرتباط بالمؤسسة المضادة المتماهية في بنيتها التصورية العميقة مع المؤسسة الرسمية. وعاش المثقفون، في المؤسسة المضادة أوضاعاً متماهية، ولكن الأغلبية كان انتهازها الجديد عقلاً لا يقبل نقداً ولا نقصاً، مفيدة من امتيازات الإلتصاء، ومن حماية الحزب- القبيلة.

(ج) سيادة البنية التصورية العميقة بصيغة متماهية بين المؤسسة الرسمية والمضادة (السوا) جعلت من المثقف مجرد تابع للمؤسسة، يدعم مواقفها ويهاجم ما عداها. ذلك هو المشهد القبلي القديم، ولم يجد النقد، والفكر النقدي، مكانة داخل المؤسسة المضادة، وبذلك استمرت متعاليات القديم والحديث بسلطتها التي لا حد لها.

إن هذه العناصر المتفاعلة التي أعطت للسياسي همة في عصرنا الحديث، وتخلياً للمثقف عن مشروعه النقدي، أو الإكتفاء بنقد القديم دون الحديث، أو التبشير بالحديث دون نقد القديم كلها تكشف لنا عن الوضعية المأرومة، باستمرار، للفكر في الثقافة العربية الحديثة فلا عَرَبَ الفلسفة وأعطاها حقها في الكلام إلى جانب الخطابين العقلي والسياسي، ولا هو احتار السار النقدي. إنه فكر مشروط بالعابر، ولهذا فهو لا معرفي، مادامت إستراتيجيته غير معرفية.

وسيادة لسياسي، من جهة أخرى، لم تؤد فقط إلى إقصاء الفكر، بهيمه الفلسفي، من حقل إنتاج الخطاب ورسم الاختيارات وفق القراءة المغايرة لإنسان والأشياء والكون بل جعلت من المثقفين باحثين أيضاً عن وضعية الاعتبار التي يحافظون عليها بالاستجابة للسياسي، أو الصراع حولها داخل المؤسسة الواحدة، فضلاً عن الصراع مع المؤسسات الأخرى وكلما أصبحت هذه الوضعية مهددة بحث المثقفون عن وسائل ضمانها في مؤسسة أخرى. ولكن إنهيار المؤسسات المضادة عبر العالم العربي في الثمانينات ولد ظاهرة تدم المثقفين على مغادرة المؤسسة الرسمية وفك الارتباط معها، فعاد إليها المثقفون جهاراً أو بإقتضهم المهددة، حفاظاً على وضعية الاعتبار.

ولم تستطع سيادة السياسي أن تبلغ جميع المثقفين، ولا حقيقته أن تضل مقدسة لديهم جميعاً. هناك الهامش النقدي الذي أشتغل على حافة السار، من غير استسلام. منذ طه حسين. هامش نقدي له مثقفوه الذين واجهوا المتعاليات القديمة، بهذا القدر أوداك. مع ذلك ظل هذا الهامش النقدي غريباً بفعل سيادة التقليد، كما ظل أسير المتعاليات الحديثة التي لم يقترب منها بحكم طبيعة بنيتها الفكرية. أما منتجزه من المثقفين فإن إختبارهم النقدي هو ما دعمهم إلى فك الإرتباط مع المؤسسات السياسية المضادة، مثلما فكوا

الإرتباط مع المؤسسة الرسمية، دون أن يكون لديهم تدبُّر على ذلك، فكان تحديد طرح السؤال والبحث عن النقد المغاير هو الملجأ الذي قبة يستكون.

6- كلما اقتربنا من الشعر العربي الحديث وجدنا أن الهامش النقدي فيه لازم الإبداعات الشعرية؛ وهذه ملاحظة يختلف عن رأي أدونيس الذي يرى أن الشعر العربي الحديث لا حداثة فيه ولا شعر، لأننا لا يمكن أن نقرأ هذا الشعر من خارجه، أي من وضعية الفكر العربي الحديث الذي لم يبلغ نقد المتعاليات وبناء رؤية تحررية للإنسان والأشياء، والكون.

يبرز الهامش النقدي، في الشعر العربي الحديث، مع عائلة من الشعراء الذين سعوا، بمقاومة جليلة إلى تحصين حرية تعبيرهم، مهما كانت مرفوضة من لدن المجتمع ومؤسساته. ويقدم لنا كل من جبران خليل جبران وأبو القاسم الشابي ويدر شاعر السباب وأدونيس ومحمود درويش نماذج لها صلاحيتها بهذا الخصوص أيضاً. لقد كانت الهجرة من بين عناصر مقاومة الشعراء لسيادة التقليد وهيبته، فهناك الهجرة من المحيط إلى المركز الشعري، كما كان حال كل من الشابي والسباب، اللذين وجدا في المركز ما يقاومان به استبداد التقليد في المحيط، مع ضرورة التذكير بالاختلاف بين المركز الشعري في مصر (القاهرة) الذي كان منفصلاً على ذاته، والمركز الشعري في لبنان (بيروت) الذي كان الانفتاح على المحيط الشعري حسبته الأساسية؛ وهناك هجرة أهم من هذه الأولى، وهي من العالم العربي إلى خارجه. حيث تلازم الهامش النقدي مع الهجرة إلى أميركا أولاً، ثم استعرا الهامش النقدي مع الهجرة إلى أوروبا ثانياً.

وفاعلية هجرة جبران في صدد حرية حكم في الهامش النقدي. وأعطى المهاجرين من أجل حرية التعبير، هي نفسها التي جندوها كل من أدونيس ومحمود درويش للدين هاجراً إلى باريس، وقد مر كل منهما بانفتاح بيروت وانفلاتها، هناك في باريس. متسع للهامش النقدي في الشعر. وللسؤال كأفق للكتابة.

على أن الهامش النقدي، الذي اكتسبه الشعر العربي الحديث، يعود للخصيصة النصية ذاتها، داخل المحيط والمركز. فإذا كانت التقليدية قد سعت إلى بلورة هامش نقدي سياسي، به تعارض ما يعتقل حرثها، من شوقي إلى الجواهري، فإن كلا من الرومانسية العربية والشعر المعاصر كان أبعد في ترسيخ هذا الهامش النقدي، في مفهوم الشعر والشاعر والحياة.

لقد حرّض هذا الشعر على مغامرة نقد المتعاليات التي تراجع أمامها الفكر، فكان الهامش النقدي في الرومانسية العربية والشعر المعاصر منفصلاً، على الدوام، من كل تدجين يستسلم لسلطة التقليد. وقد أفاد الشاعر، هنا، من تاريخ الشعر العربي والكتابة، وهما يخرقان حقيقة الدين والسياسي، وبهذا الاختراق المتماهي في المكر صان الرومانسي العربي والشاعر المعاصر هامشاً نقدياً به تحوّل الخطاب الشعري إلى مسكن نقدي، فيه وحوله تضامنت الصراعات التي تناوالت المداينة، كما رسمت حدوداً مقابلة للوجود والموجودات، عبر السؤال الذي لا يسيخ، ولذلك فإن الهامش النقدي للشعر العربي الحديث إبتداء من الرومانسية العربية، يزور للتصدعات الكبرى وللصدمة التي بدعها كان السهر على حدود الخطر، من غير تقسيط.

7- بين المنعرجات المنوثة تعبر المسألة عن مآل المداينة إلى تخومها المفتوحة على الدوام. ووضعية المداينة دليل الحدود القصوى التي تبلغها المسألة.

ويمكن أن نرى إلى المقاربات القريبة للحدثة في ضوء مسارين أساسيين هما:

أولاً: المسار الذي يحصر الحدثة في الفترة التاريخية لما بعد 1453، سنة سقوط القسطنطينية، فينصلها، بذلك، عن كل من العصور القديمة والوسطى، ويشتهر ما يطبع القرنين الخامس والسادس عشر من حركة الإصلاح الديني، والإنسية في الحقل الثقافي والاكتشافات الكبرى في الحقل العلمي. ومنذ ذلك لم تتوقف مفاصلة الحدثة عن تجديد نفسها. ولكن هناك في الوقت ذاته، من يخص القرن الثامن عشر بانطلاق الحدثة في أنفها الفلسفي والجمالي، وهيرماس Habermas من هؤلاء. (5) إن الحدثة، في هذه الحالة، نتاج العقلانية التي وصفت، مع الكوجيتو الديكارتي، مبدأً ذاتية، وجعلت منه حقيقة أولى للنسق الذي ينشئ عنه الشك المنهجي، ومن ثم فإن ديكارت لم يقدم فلسفة جديدة تكون أساساً لخدمة تطور العلم فقط، بل إنه مؤسس فلسفة الذات أيضاً كما يعترف بذلك هيجل، حيث أصبح الإنسان، بفصل العلم والتقنية سيد الطبيعة وملئها.

ويشير هيرماس إلى أن ماكس فيبر Max Weber يحدد العلاقة الداخلية بين الحدثة والعقلانية من خلال قلد سحر التصورات الدينية للعالم، واعتماد الثقافة البشرية، كما أن العلوم التجريبية والفنون أصبحت مستقلة والنظريات الأخلاقية والقضائية مؤسسة على مبادئ، مما هباً أرواح لمجالات من القيم الثقافية المناهضة لما كان سائداً قبلها. ومع ذلك فإن ماكس فيبر إهتم بتطور المجتمعات الحديثة إلى جانب وصفه للاتكبة الثقافية الغربية. (6)

ولكن هيجل، حسب هيرماس، هو "أول من فصل بكل وضوح تصوراً للحدثة"، (7) أي أنه "أول من رفع قطعية الحدثة مع التحصينات المعيارية للمعنى العربية عنها، إلى مستوى قضية فلسفية" (8) ذلك أن الأزمنة الحديثة تجد مبدأها في الذاتية، أو كما يقول هيجل:

"مبدأ العالم الحديث هو، بالإجمال، حرية الذاتية. وجميع المظاهر الأساسية المعطاة، حسب هذا المبدأ، تتطور في الكلية الروحية لبلوغ حقوقها الخاصة". (9)

والذاتية لدى هيجل محددة، ولها أربعة إيماءات عنها وتشترط، وهي:

(أ) الفردية: إن التفرد البالغ الخصوصية، في العالم الحديث، هو الذي له حق إبراز طموحاته؛ (ب) الحق في النقد: يتطلب مبدأ العالم الحديث أن يبدو ما يجب على كل فرد تقبله كشيء مبرر؛ (ج) استقلالية الفعل: إلى الأزمنة الحديثة تعود المطالبة بتحمل مسؤولية ما فعل؛ (د) وأخيراً الفلسفة المثالية ذاتها؛ إنها، بالإنسية لهيجل، عمل الأزمنة الحديثة مادامت الفلسفة تدرك الفكرة التي لها وعي بذاتها". (10)

وهذه المبادئ الأساسية للذاتية فرضتها أحداث تاريخية تتمثل في الإصلاح الديني وحركة الأنوار والثورة الفرنسية. (11) وذات ارتباط بأشكال الثقافة المعاصرة، من علم وتصورات عامة للأخلاق وفن حديث، (12) التي أصبحت بدورها، إلى جانب الحياة الدينية والدولية والمجتمع "تغير ذاتها في الحدثة لتجسيد لمبدأ الذاتية". (13)

إن هذا التصور للحداثة، اعتماداً على الذاتية كقضية فلسفية، ذات امتدادات جمالية، هو ما سيبرز إثبات تفوق الحداثة على القداثة، بما هي مفتوحة على المستقبل، تستخلص نماذجها من ذاتها، ولكن هذه الذاتية غير مفصلة عن التاريخ، الذي هو عمل العقل المحقق الفكر المطلق في سيره نحو إنجاز الحرية الفردية والجماعية كغاية تبلغ نهايتها صعداً، ضمن الكلية الكونية. ولهذا فإن "العقل، بالفعل، أخذ منذ ذلك مكان المصير، ويعرف أن كل حدث ذي قيمة أساسية هو حدث مقرر سلفاً" (14) وهذه جميعها تثبت تقدم وغائية التاريخ مثلما تثبت تفوق الحداثة على القداثة.

أما المسار الثاني لمقاربات الحداثة فيشله جوس الذي يرى أن مصطلح "الحداثة" مترسخ في تقاليد أدبية عريقة" (15) تعود إلى الثقافة اليونانية واللاتينية على السواء. حيث كان، على إمتداد تاريخ أدب هاتين الثقافتين، صراع بين أنصار الحديث وأنصار القديم تبعاً لرغبة كل جيل في الإعتراف بزمه، وهو ما تكرر مع مرور الزمن. وكان هذا التطور يعيد إنتاج ذاته بأنظام دورة طبيعية، (16) حيث وافق "الهضات" الأدبية الأوروبية وعي بحق الحديث في إتخاذ لحظتهم التاريخية مصدراً لإختياراتهم الجمالية، حتى إن هذا الوعي "يمكن أن يظهر كـ "ثابت" أدبي عادي وطبيعي في تاريخ الثقافة الغربية"، (17) إنه وعي يتسلط التقاليد الثقافية في أوروبا دون توقف، من ثقافة السوابية واللاتينية إلى العهد المسيحي والفترات المتلاحقة. "وهذا المعنى (للحديث) لا يختزل إلى مجرد خريطة أدبية أولية. إنه يشير بالآخرى عبر محولات أفق التجربة الجمالية التي يمكن الكشف عنها في وضعة تحديددها التاريخي. كذا تحتل المعارضة الثابتة والفاء القديم عن طريق الوعي لتاريخي الذي يحدده الجديد عن نفسه. من وعي حدها بالحداثة"، (18) وبهذا يكون الحديث حادجاً بين زمنين، الماضي والحاضر، وحادجاً بين القديم والجديد. به ينتج المصنوع سلطة المعيار والنموذج التي تنتزع من السابق. وهكذا نفهم دلالة تجربة لرمس لدى شليجر كـ "إلغاء للماضي" (19) الذي لم يعد يقول لنا ما نحن نعيشه ونحسه، وليس الحديث، في هذه الحالة، سوى عودة ربات الشعر من مغني طويل حسب بوكاشيتر. (20)

وإذا كان كل جديد يتحول، تبعاً لهذه الرؤية، إلى قديم، بفعل التحول الزمني وتغير الأحوال، فإن بودلير، المستعمل لمصدر "الحداثة" في كتابته عن سالون 1859، قلب هذه العلاقة الاحتصية بين الزمن واستحقاق السكن فيه حين اعتبر أن مهمة الفنان "تكن في أن يستخرج من الحياة الحديثة الجمال السري الذي ينبعث من الزمنية حتى يستطيع العمل الحديث أن يصبح قديماً" (21) فليست حجة الزمن كافية وحدها لتحعين حداثة العمل الفني أو قدامته، بل هناك هذا الجمال السري، أو هذا الشيء الذي يدونه لا يستحق العمل أن يكون حديثاً ولا قديماً.

وهذان المساران في مقارنة الحداثة بوسمان الرؤية إلى تعدد المقاربة فيما يقضيان إلى تطابق الحداثة مع الحالات للتعاضد، بما يترك المصطلح معرضاً للالتباس، ولكهما في الوقت ذاته يخرجاننا من المقاربة الأحادية، كما يتزعان إلى تمكيننا من إعادة قراءة الحداثة في ضوء التعارضات التي تسمح لنا باختيار طريق العودة اللاحقة لقراءة الخطابات الراعية حول الحداثة وما بعد الحداثة.

8- أما في العالم العربي الحديث فإن الشعر سُمّي حداثته بمفهوم التقدم كمفهوم محوري، يتكامل مع مفاهيم الحقيقة والنبوة والجمال (أو التخيل). إن هذا المفهوم المحوري، إلى جانب المفاهيم الثلاثة المصاحبة له والمتفاعلة معه ضمن سق يعمل في النص والتنظير، هو الذي يعيّن حدود القداية والحداثة في عصرنا. وبأني بأكثر من معنى، له الماضي لدى التقليديين، كما له الحاضر والمستقبل لدى كل من الرومانسيين العرب والشعراء المعاصرين.

ولهذا نتبين أن حداثة الشعر العربي في عصرنا تنقسم إلى حداثتين متباينتين: حداثة التقليدية؛ وحداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر. عند هذا التمييز يتوقف نسق المفاهيم المشتركة عن أن يولد الدلالة الواحدة، فالرؤية إلى الزمن، كسباق في الفصل بين الحياهين، مهما كانت المفاهيم موحدة بينهما وفاصلة لها عن القداية.

(أ) الحداثة المُطلقة

كانت الرؤية إلى الزمن بتعدد، مصدر تأويل التقليدية للمفاهيم الأربعة التي شغلت الممارستين النصية والتنظيرية وقد رصدنا، في الفصل الأخير من الجزء الأول الخاص بالتقليدية، دورة الزمن في هذا المتن، كما رصدنا في بدايته الأسس النظرية للتقليدية والزمن المتعدد بشمل الزمن الحاضر، والزمن الشعري، والزمن النصي، والزمن الإحصائي، كرامة أساسية، له حالة المُفق، بين الحاصرة المظلم والماضي المشرق حاجزاً يحول دون عودة الماضي إلى ماضيه. حيث يحقّ التقدم وإليه يجب أن يسير كل تقدم، وفي الحاجز بين الماضي واستعادته في المستقبل يكون تقدم الزمن عودة مستحقة إلى النهاية والكسال والسعادة الأبدية وقد تمت في الماضي الذي علينا أن نتجه نحوه بالعودة¹ إليه.

إن هذه الرؤية إلى الزمن ذات مصدر ديني إسلامي (وموحد مع الديانات الأخرى، أكانت توحيدية أم وثنية) ومن ثم فإن تأويل مفهوم التقدم، الذي هو مفهوم عربي أساساً، ويعود إلى فكر النهضة والمفاهيم الفلسفية الكبرى للقرن التاسع عشر، من هيجلية وماركسية وداروينية، قد أصبح بفعل الترجمة لدى التقليدية محملاً بدلالاته الدنيوية المتعارضة معه (ولا نسي)، ها، أن محمد عبده أفاد من أوغست كوت و تعاطف مع داروين وصادق سنسر) وقد استتبع تأويل التقدم، في ضوء العودة إلى الماضي كنهاية لكل مستقبل إخضاع المفاهيم الأخرى للمصدر ذاته، فالنبوة أمر وإرادة إلهيان، وهي بمعنى الإصلاح الذي تحص الذات الإلهية به أفراداً (على رأس كل مائة سنة) انتزعت منهم هذه الوظيفة، في الحقل الشعري، من المؤسسة السياسية العربية القديمة، وأصبحوا في هذا العصر حعاة اللغة العربية، من خلال الصدور في شعرهم عن الحقيقة، ووسط كل حياء شعري بالعقل (كعقال) لا سبيل معه إلى ظهور ذاتية متمردة على الأوامر المتعالية.

وهكذا فإن التقليدية خصعت لتجسيد الزمن في نموذج موحد، به يتشبه كل من يريد التقدم وإليه يؤول. ولذلك فهي تلغي التاريخ الشعري وتعدده، كما تلغي الحاضر واختلافه، ولا تكون استعارة مفهوم التقدم من الثقافة الأوروبية سوى إنعاش مقاومة التقليد لكل تجديد، فمهما كانت مفاهيم الحداثة، في مصدرها الأوروبي،

متعارضة مع التقليد، فإن تأويل التقليد لها يخضعها مرة أخرى إلى أصوله ويثبتها في الزمن الدائري.

(ب) المفارقة الموزلة

مقابل التقليدية هاك الرومانسية العربية والشعر المعاصر. إنهما يشتركان معاً في قراءة مغايرة لمفهوم التقدم، ثم المفاهيم المصاحبة له. والاشتراك بينهما يعود لارتبتهما إلى الزمن، كسباق، حيث يكون اتجاه التقدم هو يعني الماضي والمآزاة بالسير نحو المستقبل. ومن هنا تكون الرومانسية العربية ويكون الشعر المعاصر مستوعبين لنظريات التقدم ومذاهبه الفلسفية في القرن التاسع عشر. إن الزمن، بالنسبة لهذه النظريات والمذاهب، خاضع للتعاقد ومتجه نحو المستقبل المتفوق على الماضي، أي أنه زمن يتقدم نحو الأحسن والأعلى، تحكمه قوانين موضوعية لاسيما إلى تعطيلها، ولهذا فإن تقدم الزمن يحمل معه الجديد والتجديد، فيما هو يحمل معه الاختلاف. بهذه الرؤية إلى الزمن سيكون تأويل الرومانسية العربية والشعر المعاصر متعارضاً مع التقليدية، لأنه ينطلق من المستقبل لامن الماضي في تحديد اتجاه التقدم، كما ينطلق من المجهول لامن المعلوم، من المفاجئ لامن المألوف. تأويلان متعارضان لهما نتائجهما البعيدة. وأسبق النتائج ما يتعلق بتأويل المفاهيم الأخرى المتفاعلة مع مفهوم التقدم. إن النبوة، لدى الرومانسي العربي، ليست هبة إلا هبة حتى ولو كانت السماء مصدراً، لأن هذا الرومانسي مشبع نبوءة تسربت إليه من تعجيد الرومانسيين الأوربيين لتدبيرهم الوثني. وفي مقدمته اليوناني. وبالنسبة للشاعر المعاصر تتحدد النبوة لديه في فعل الشاعر في الواقع أو اللغة، فالشاعر يأتي ليسير وبحول، أي أنه فرد يصي. للأفراد (أو للغة) الطريق في زمن الخلق. ومع هذا التأويل للنبوة نعلم تأويل الحقيقة. إن ما يروى الرومانسيون العرب أو ينطقون به منحه الذات، أي "أعناق قلوبهم للملأى بها، الكون ومثل لقاء العليا" كما يقول الشامي، (22) ولذلك فإن قولهم لا يمكن أن يكون إلا صادقاً وحقيقته لا يمكن أن تكون إلا أبدية. أما الشعراء المعاصرون فإنهم يعتمدون مصدراً مغايراً للحقيقة هو الواقع المعيش أو الواقع التاريخي لدى كل القائلين بتعبيرية الشعر. وهو الباطن أو اللاعني لدى أدونيس، بعد أن نزع عنه كل قرابة متعالية مع الرومانسيين (وخاصة جبران)، ويبقى مفهوم الخيال لدى الرومانسيين العرب عنواناً لحرية الذات وهجرتها إلى حقيقته بعيدة عن كل رقابة، مهما كان مشرعها أو المنعذ لها، فبالخيال يكون الحق في المجهول والمفاجئ، وهي قدرة الذات على ابتداع غوذجها الشخصي هذا التأويل يسحب على الشعر المعاصر. وهو ما يبدو بصيغة أوضح في مفهوم التحجيب الذي اعتمد أدونيس في الخروج على الوصف والتعبير، وجعله أساس الشعرية والخلق الشعري.

وبين لك تأويل مفاهيم النبوة والحقيقة والخيال (أو التحجيب) في كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر كيف أنه واحد يقبل بالتعدد والاختلاف، فلتأويلها ولاقطعية، لأن التعدد والاختلاف، موجودان أيضاً في نظريات التقدم ومذاهبه نفسها في القرن التاسع عشر. وأهم ما أعطاه هذا التأويل للرومانسية العربية والشعر المعاصر هو الانتماء إلى الممكن، أي البحث والمغامرة عن مستقبل شعري يستقي غوذجه من ذاته. ولكن الممكن، بهذا المعنى، وفي سياق الثقافة العربية، أدى إلى تصعيد المكبوت، بالافتتاح على الشعر غير العربي، والأوروبي خاصة، حتى تحول إلى نموذج للممكن وللتقدم؛ ثم بالعودة إلى الشعر العربي القديم،

والممارسات النصية، من خلال المنسي والمهش من طرف التقليدية، أي العودة إلى الموشح أو النثر لدى الرومانسية العربية، والمعارف القديمة أو الكتابة الصوفية لدى الشعر المعاصر. وتصعيد المكبوت تمت إعادة ترتيب شجرة النسب الشعري.

إن هذا التأويل، باختلافه وتعدد، يحتوي بتعارضه مع تأويل التقليدية للحدث ومفاهيمها، وهو بالتالي، فجر من جديد قدرة الشعر على بناء خطاب مغاير، له رؤيته الشخصية إلى الإنسان والأشياء والكون، أي حقيقته التي بها يصبح ضرورة فردية وجماعية، ولعل الذات في تاريخها وبها يدافع عن إلغاء تبعية الشعر لغيره، واستقلاله بنفسه.

وأعلان الشعر، من خلال هذا التأويل، عن قدرته في إنتاج خطاب مغاير وحقيقة شخصية عرضه فوراً إلى تقويض مسلمات التقليدية، واستعداداتها في العقيدة والاختيار والعرفة والحياة، إنه التقويض الذي لم يبلغه الخطاب الفكري ذاته. وهذا ما أنشأ للهاش النقدي مسكناً في الشعر. ولكن هذا التقويض الذي أتجه لأسس السياسي والديني على السواء، ومن ثم لأسس التقليد الشعري، طوره بمثابة فائقة (من المحيط إلى المركز ثم من المركز إلى خارج العالم العربي، كما رأينا ذلك من قبل) أو اختزل عند الضرورة الوطنية في حال الشابي أو جبران أو السباب. تأويل يقوض الكائن ويهدد الممكن. تأويل مسكون بقلق تسمية الزمن العربي المربح، ووضوء دم السالكين في عسانه والساھرين على حدود الخطر. حتى يكون غير المضاء مكان انشقاق زمن آخر. له مواجهة الموت ولكن هذا التأويل تطرده المؤسسات أو نحمله بتعبدها تسميته وتتركه معلقاً بين الكتب والرمح.

9- من انشأت اللاتهامية لسمر في ليل القصيدة وحدانيتها تتألف الأسئلة، وعبر هذا السفر السري (وكيف له أن يكون غنيا؟) تيددت عثمات وتكررت أخرى. ذلك هو اللاتهامي في القراءة. فالحدث عصبية على الإختزال، لأنها سرورية، وعصبية على التحليل. لأنها متعددة.

(أ) سيادة التقليد

إن إنقسام الحداثة الشعرية في العالم العربي، منذ القرن التاسع عشر إلى الآن، إلى حادثة معطوبة وحداثة معزولة يبرز لك الوجه الظاهر لسيادة التقليد، فحزلة الممكن تؤكد سيادة التقليد، وهو مالا نثر عليه في المجتمعات التي بدلت علاقاتها بالماضي والآخر على السواء. وأخضعتها للنقد والحوار. تسأل المبتين كما تسأل هيئة السادة.

ونلمس في الشعر العربي الحديث توازياً وتقاطعاً بين مسار التقليد ومسار التجديد. فعلى صعيد التوازي نجد مسار التقليد يلازم صيرورة الشعر العربي الحديث بلا توقف. إن الجواهري تزامن وحركة الشعر المعاصر في العراق، وسليمان العيسى تزامن والحركة نفسها في سوريا، ومحمد الخولي هو الآخر تزامن والحركة ذاتها في المغرب. وهؤلاء جميعهم عينت من الشعر التقليدي في البلاد العربية. وضمن الصيرورة. ذاتها هياً مسار التجديد لرؤيات شعرية مغايرة أن توجد وتبديل على الدوام. من الرومانسية إلى الشعر المعاصر إلى الكتابة؛ ونرى إلى التقاطع أكثر في التأثير الذي حفره مسار التجديد على جسد القصيدة التقليدية، لأن الجواهري

أستسلم في أحيان عديدة، وخاصة في رحلاته إلى باريس (23) لإبدال البنية التقليدية بفعل السيادة الموقفة للرومانسية العربية، وهو ما لاحظناه من قبل لدى شوقي الذي تبنى "الشعر المشور" أو محمد بن إبراهيم في المغرب الذي تجذّب مع هذا الشعر في مجموعة من قصائده. ولكن هذا الأثر المنحرف على جسد القصيدة التقليدية لم يفرط في الأسس النظرية للتقليدية، التي فعلت فعلها أيضا في مسار التجديد، من الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر، ويكفي أن تقدم عباس محمود العقاد كنموذج للرومانسية العربية ونأزك الملائكة عن الشعر المعاصر، لتبلغ أقصى وضوح انحصار التقليد في مسار التجديد.

هذا المظهر العام لسيادة التقليد تستتر تحته طبقات أخرى لسيادة التقليد في مسار التجديد، وهو ما يستحوذ على الممارسات النظرية كما يستحوذ على أغلب الممارسات النصية.

في علاقة الذات بالآخر وقفنا على قانون المقارنة والمفاضلة بين الذات والآخر، حيث ظل الآخر مصدر معيار قراءة القدامة والحداثة معاً. وكانت الترجمة بدورها رصداً لهذه العلاقة، لأن الترجمة هي مكان عبور وتقاطع اللغات، وما حصل في هذا الفعل هو أن الثقافة العربية قاومت عبور الثقافة الأوربية إليها ومنعت التقاطع مع غيرها، وكانت ترجمة المصطلحات أو المفاهيم الدالة على بناء مسكن هو في الغرب مزودة إلى إعادة إنتاج الدلالات القديمة المتعارضة معها في الثقافة العربية، لأن هذه المصطلحات والمفاهيم، كنصير لانتفاخ الإنسان النظرية، عوققت مقاومة الثقافة العربية، في الوقت ذاته الذي عرّكت ترجمة المصطلحات والمفاهيم من القدامة إلى الحداثة داخل الثقافة العربية نفسها، عندما أحصتها للتأويل المعارض للمصادر النظرية الحديثة.

إلى جانب ذلك، هناك حقيقة السياسي نشي منعت حقيقة الفكر عن البحث في أنفها الحر، وهذا ما أدى إلى استمرار ثوابت الفكر التقليدي ومنعالاته. وانفجار الشعر إلى أسس نظرية تبدل الرؤية إلى الإنسان والأشياء، والكون وفي ظل هذا البستم الفكري والغياب الفلسفي أمتنع نقد القديم والحديث، وانضافت متعاليات القديم في محور الذاتية إلى متعاليات الغرب في تمجيد الشقبة، مما جعل التقليد مضاعفاً، تقليد القديم العربي وتقليد الحديث العربي، كل منهما يعضد الآخر، ويترك مشروع الحداثة مليئاً بالشقوق التي تنسرب منها سيادة التقليد. فالحياة والحياة اكتسبتا، في الأغلب، دلالة بلاعية دعائهما التعبير أو الوصف أو الاستعارة، وبذلك تجرد هذان المفهومان الرئيسان عن دلالتيهما الفلسفية التي استعاد الأروبي بهما توازنه، كما كان ذلك حال حداثتا القديمة.

إن استحواذ الأسس النظرية للتقليد على كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر، ومقاومة الثقافة العربية، من خلال لغتها، لكل ترجمة وعبور وتقاطع اللغات، أو افتقار التجديد لمقدماته الفلسفية، تفسر لنا، بحالاتها المجتمعة، كيف أن العودة المشتركة لحركات الشعر العربي الحديث إلى شعرنا القديم وشعرته، منعت من مسألة الميثيق أو مسألة هيمنة الآخر وهنا نعرش على الجواب الأول عن سؤال استمرار وسيادة التقليد في شعرنا العربي الحديث.

(ب) ميتافيزيقا التقدم

عاشت حركات التجديد إنحسارها، عبر الدال في الرومانسية العربية والشعر المعاصر، في كل مرحلة تتراجع فيها حركات التحرر العربي فيعود التقليد إلى مواقفه الصلب، وينتشر شعراً، مجددون لهذا الموقع، وعلى هذا النحو تتضح سيادة التقليد في الممارستين النظرية والنصية معاً بعد أن تدخل حركة التحرر مآزقها، بسرعة، إذن، تتمزق حجب حماية السياسي للشعري، مادام السياسي يلقي فاعلية الفكر في النقد ويخضع الشعري لحقيقته. إن بنية التقليدية تعيد إنتاج ذاتها باستمرار، داخلها وخارجها في آن. وإذا كانت المظاهر السالفة لسيادة التقليد تكشف لنا عن مقاومة اللغة العربية وثقافتها القديمة لكل تجديد، فلا بد لنا أن نسأل ما هو أبعد وأشمل، بمعنى هل كانت تأويلات نسق مفاهيم الحداثة من طرف حداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر مفككة لأسس التقليدية؟ وهل كان بحث التقليديين عن التقدم، كمفهوم محوري، في الشعر العربي القديم، يختلف عن بحث الرومانسيين العرب والشعراء المعاصرين عنه في النموذج الأروبي فكراً وشعراً، ومن ثم عنه في العربي القديم؟

هذه مجموعة أولية من الأسئلة التي تقضي بنا إليها المقدمات السابقة، فضلاً عن التحليل النصي ذاته، ولا نضع نصباً أعيننا الجواب عنها بكاملها أو حتى استيفاء ما قد نتوهم فيه جواباً. ولئن كنا، هنا، بصدد أسئلة تعترض تنظيرات الشعر العربي الحديث وسياته النصية وإدلائها فإن الجواب عنها لا يمكن أن يكون بشموليته مستخلصاً من الشعر ذاته وبفردته، لأنه يتمزج بماهية الشعافية العربية فيما هو متورط في الخارج النصي بعناصره العديدة، من النص العائى والتداخل النصي إلى الشرائط الثقافية والاجتماعية- التاريخية، وبنية الواقعين الرمزي والخيالي. فنحن في هذه العناصر مانظريننا إليه عبر منمرجات التنظير والتحليل والمسألة، ومنها ما يمثل غير ممكن الدراسة في واقعها

تعود المظاهر الملموسة سابقاً لسيادة التقليد إلى دخل الشعر العربي الحديث واللغة العربية وثقافتها. أما مفهوم التقدم، فهو مجتبل من أوروبا عبر النظريات العلمية والمذاهب الفلسفية (...) مترسخ في الرؤية الدينية اليهودية والمسيحية إلى الرمز، كما هو مترسخ في "الأخلاق الأفلاطونية المسيحية" (24) فهذه الرؤية تشبه الرؤية الإسلامية إلى الزمن، حيث يكون التقدم عودة الماضي في المستقبل، في الحياة وما بعدها. وأتى فكر النهضة ليربط بين التقدم والتاريخ، ثم ليربط بينه وبين الحداثة، فأصبح التاريخ ينتقل من الظلام إلى النور، ومن العبودية إلى الحرية، وفق غائية مرسومة سلفاً. وليست الحداثة، في هذا المنظور، سوى تجسيد للأفكار الفلسفية والعلمية التي جعلت من التقدم متحققاً في المستقبل لا بالعودة إلى الماضي، كما هو تأويل الديانات التوحيدية له. ولكن هذا التأويل الجديد سيبتدع أكثر مع فلسفات القرنين الثامن والتاسع عشر، وفي مقدمتها الهيجلية والماركسية والداروينية، معودة توجيه الكونية والعقلانية والإنسية، وفق أنساق فلسفية كبرى، من بينها الهيجلية التي جعلت من الذاتية مركز التقدم، الذي يلقي تخلف الماضي ويتجه صوب بلوغ التاريخ إلى عايتة ضمن الكلية الكونية. ولا تختلف الماركسية أو الداروينية عن الهيجلية، أو فكر النهضة، أو العقلانية الديكارتية، في الرؤية إلى التاريخ أو النوع وهو يتطور من الردى إلى الحسن، ومن ما قبل التاريخ إلى بداية التاريخ. لذلك كان القول بالتقدم شمولياً، من العلم والتقنية إلى الفكر والفن

والمجتمع. وهكذا فإن التأويل الفلسفي والعلمي للتقدم متضاد مع التأويل الديني له، ومجدد لجوهره الميتافيزيقي، مما جعل هذا الفهم للحداثة "نتيجة نهائية للميتافيزيقا" (25) يتألف فيها الديني مع الفلسفي والعلمي.

ولا يكفي الغزو الفكري للتقدم، إن الإنسية الأوروبية الحديثة مسكونة بالشك في مفهوم التقدم أيضاً. وإخفاق وعود العلم والفلسفة، البشرين بتعمق الحاضر على الماضي، وانتصار الحرية على العبودية، هو الآخر مكان للغزو. فما آلت إليه دعوة التقدم على صعيد الوضع الإنساني، أفراداً ومجتمعات، في الغرب وخارجه، وسع دائرة الشك في مفهوم التقدم، ولجور تيارات فكرية في أنحاء متباعدة من الغرب، تتأمل إخفاق مشروع النهضة في المستقبل الذي يضمنه التقدم العلمي والإجتماعي وقد أصبح فيه العقل متهماً، كما أصبحت الحرية متهمه أيضاً. هكذا ظهرت دعوة شبه معممة، في الفلسفة والإجتماع والسياسة والعلم، تعلن عن ما بعد الحداثة، كقطعة مع عصر الأنوار وما وعدت به. ولنا أن نتساءل، هنا أيضاً، هل إخفاق التقدم مسوغ لتجهيز جنازة الحداثة وإقامة مراسيم دفنها؟ وهل نهاية التقدم هي نهاية الحداثة حقاً؟

(ج) ماء الكتابة

سيادة التقليد في الشعر العربي الحديث، دعت أدونيس إلى المواجهة باستمرار مع أوضاع الحداثة، من خلال نقده لوظيفتي الوصف والتعبير في اللغة الشعرية، أو لفهم القصيدة متبعاً تأمل ممارسته الشخصية ضمن الممارسة الجماعية، جاعلاً من التحرر، الذي آمن به وأحس له، عصباً حيوياً في البحث الالتهامي عن مسكن شعري يستحق المساءلة بما هو مسكن حر. وفي صوره هذا المنظور المنفرد لأدونيس لم يكن تاريخ الشعر المعاصر، وتاريخ الشعر العربي الحديث، يظهر في صيغة المكتمل، المظنون، الظاهر، بل كان النقصان، والقلق، والإخفاق هو ما أثبتته له القراءة النقدية، وهي مقدمتها قراءة أدونيس.

بمهادز النقد وافق أدونيس مسار التجديد في الشعر المعاصر، إلى أن بلغ عتبة "أوهام الحداثة" (26) التي تلخصها في الزمنية والمغايرة والمائلة ثم التشكيل الثوري والاستحداث المضموني، ليدعو من خلال تحليل متكامل إلى الفصل بين الحداثة والإبداعية. هـ لذلك لا يقيم الشعر بحداثته، بل بإبداعيته. إذ ليست كل حداثة إبداعاً. أما الإبداع، فهو أبدياً، حديث (27) وهذه الدعوة يرفض أدونيس أن تكون الحداثة معياراً لتقييم النص، ويختار الإبداعية التي هي الأسبق في التقييم وضمان أبدي حداثة النص، ثم يأتي في مرحلة لاحقة ليُلقي الحداثة عن الشعر العربي الحديث (28) ما دام البعد المعرفي يظل متعذراً أو غائباً.

وليوسف الحال رؤية إلى الشعر والحداثة التقى معها أدونيس ثم اختلف، وقد كان الحال حريصاً على الربط بين الحداثة واللازمية، من ناحية، وبينها وبين الحياة، من ناحية ثانية. فهو يقول بخصوص اللازمية:

"الحداثة في الشعر إبداع وحروج به على ماسلف، وهي لا ترتبط بزمان. فما نعتبره اليوم حديثاً يصبح في يوم من الأيام قديماً. وكل ما في الأمر أن جديداً ما طرأ على نظرنا إلى الأشياء، فلإنعكس في تعبير غير مألوف إدالة (29) ثم يؤول بين الحداثة والحياة فيقول:

"حركة الشعر العربي الحديث، بعد منتصف هذا القرن، حركة ثورية تطورية تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهي حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها. فالحركة نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة، ولاصلة لها بالصراع المألوف بين الجديد والقديم أو بين الشباب والشيوخ. فهي قديم يتجدد مع الحياة، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة. (30)

لقد أكد أدونيس، في مرحلته النظرية الثانية مع الثابت والتحول، على أن الفكر النقدي وخصيصه التجاوز والتخطي أساسيان لكل حداثة، ما هي تهدف إلى إعطاء التاريخ خطأ في اتجاه المستقبل، وهذا الموقف ذاته هو الذي ظل وقيماً له في "بيان الحداثة" حيث يرى أن "الممارسة الكتابية الجديدة ممارسة إستباقية"، (31) "ويصبح الإرتباط بما يمثل الحركة في اتجاه المستقبل هو الإرتباط المهيمن والموجه" (32) كما أن هذا الجديد الذي يطرأ "على نظرتنا إلى الأشياء" أو "رفع النفس العربية إلى المستوى الحداثة" يعنينا اب الروحية والعقلية للحداثة، "ومن أهم هذه الأسباب الاعتقاد أن الإنسان 26كلاي يوسف الحال الأخذ بالأسب سيد الطبيعة وأن بمقدوره إخصاعها وفك مغاليتها. ومنها أ ما يعضه الإنسان من نظم وقوانين ومبادئ تظل دون الإنسان لا فوقه. فما هي سببته، بل إننا هو سببها" (33)

إن الرؤية إلى الحداثة، لدى أدونيس، كأفق معرفي له حقيقة وغاية، تستوجب الإلغاء بعد أن حكمتها الأوهام، ثم التثبت بالإبداعية، أو تتطلب التصريح بعدم تحققتهم، لعدم البعد المعرفي أو غيابه. ذلك هو موقف أدونيس، في "بيان الحداثة" وهي الدراسات الأخيرة. والشبهة ذاته بصل إليها يوسف الحال، ولو من زاوية أخرى، إذ أن "معظم الذين يكتبون الشعر اليوم على أنه شعر حديث أو جديد، إنما يكتبونه بعقلية قديمة لا حداثة فيها ولا جدة. (34)

والصدور عن موقف يلغي ويرفض الحداثة مع تعويضها بالإبداعية، أو بسلي وجودها في الحديث، وفي مقدمتها نظريات الشعراء المعاصرين، للرؤية إلى التناهي بين التقدم والحداثة، بين سير التاريخ وفق غاية محددة وتحقق الحداثة، بين النظريات العلمية والانساق الفلسفية الأوروبية المبشرة بالعقل والتقدم والحرية وإنجاز الحداثة، أي بين التقدم الصناعي لأوروبا وكمال الحداثة التي يجب على العالم العربي أن يأخذها نموذجاً لباء مستقبله، لأن أوروبا مختبر العقلانية والتقدم والحرية، لذلك فإن التاريخ العربي يجب أن يسير نحو بلوغ نموذجها حتى يكون حديثاً. ومن ثم فإن الدعوة إلى الإبداعية بدل الحداثة هي مجرد عودة إلى الهيجلية التي ينتقدها أدونيس نفسه في قصيدته قبر من أجل نيويورك.

واختيار المنزع النظري والفلسفي لفهم التقدم ورطة بالحداثة، على صعيد النظريات المعجمة للشعر العربي الحديث، متأت من تخلف العالم العربي عن أوروبا، وخضوعه لهيمنتها. وهذه الوضعية الاستثنائية هي التي شغلت المثقفين العرب الحديثين، منذ بداية النهضة، لأنهم جميعاً كانوا يريدون للمجتمع العربي أن يتقدم، فكان مفهوم التقدم الأوروبي معياراً لكل قراءة وتأويل، وصعباً لكل حلم وصراع.

ولكن ما حاولنا تناوله من أوضاع الحداثة في أوروبا، وتعدد التحديدات والتأويلات، يعود بالحداثة إلى مسكنها الفني والشعري، له مرجعيته لدى بودلير ورامبو. وعلى عكس النظريات العلمية أو الانساق

الفلسفية التي كانت تجد التقدم، وتضع للتاريخ خطه الأحادي المساعد دوماً نحو غايته وحقيقته، فإن رامبو، كشاعر لا سبيل إلى تجاوزه أو اختزاله، يفرق بين انتصاره للحداثة في نهاية فصل في الجحيم: علينا أن نكون حديثين مطلقاً.

لامجال بعد للأناشيد. فلنحافظ على الخطوة المكتسبة. (35)

كما أشرنا إلى ذلك في مقدمة الدراسة، وبين نقده للتقدم في القصيدة ذاتها:

العلم، النبالة الجديدة! التقدم، العالم يسير! لن يعود؟ (36)

فهذا النقد الذي يوجهه رامبو للتقدم، بكل ما يتضمنه من رؤية النهضة للعلم والثقافة والقانون والمجتمع والفرد، فيفصل الحداثة عن التقدم، هو ما حجبه نظريات وفلسفات أوروبية بلغت مأزقها في الراهن الفكري والعلمي والاجتماعي، وتعرض لحركة شك في فلسفة عصر النهضة، وما تفرّع عنها من لفلسفات القرنين الثامن والتاسع عشر، وعودها بالتقدم، فكان الشك في الحداثة أيضاً، وأصبح التفكير منشغلاً بموت الحداثة وما بعد الحداثة.

وبفك الارتباط بين التقدم والحداثة ينقلب كل شيء في الشعر العربي وغيره، في أوروبا وغيرها. وعند ذاك نتذكر ما قصدنا إليه، في مقدمة الدراسة، من التنبيه على الفصل بين منطق النصوص للحداثة وتسميتها لنفسها، وبين موقف النقي للحداثة بتصورها السائد (37) فك الارتباط بقود مباشرة إلى ابتغاء النزول ضيقاً على الحداثة، على هذا الما، برهسته الأبدية، "وها أنا أتبعك راقصاً حتى إلى المآزق التي لا أعرف لها متفذاً؛ كما يقول نيتشه (38) حيث يتعرف النص على حدثاته في الماء الذي استلذ به الشاعر يون العرب، وهو ينقد النص من جذعه، دون أن يعلموا سره، وبرهسته الأبدية يشع هذا الماء، تلك هي البقرة النيتشوية أيضاً، كما سبق وبدأ في حلال مرصبة الإبدال محل مرصبات التطور والتفسير والتجاوز، حيث لا يكون الانتقال قطيعة مع الماضي ولا إقامة شقية فيه، بل هو عودة حيوية لانهاية لاضي الكتابة وحاضرها من خلال تجربة الذات واختراقها هي وتاريخها للغة.

هذا هو مسار "العودة الأبدية للفريد" الذي انكشف نيتشه وهو ينقد عقلانية النهضة والقرنين الثامن والتاسع عشر، في هكذا تكلم روادت الذي ترد فيه هذه الفكرة موزعة بين الحالات وتتلخص في قوله:

"سأعود بعودة هذه الشمس وهذه الأرض ومعها هذا النسر وهذا الأفعوان، سأعود لا حياة جديدة ولا حياة أفضل ولا حياة مشابهة بل إنني أبداً إلى هذه الحياة بعينها إجمالاً وتفصيلاً فأقول أيضاً بعودة جميع الأشياء تكراراً وأبداً. (39) وفكرة العودة الأبدية للفريد لدى نيتشه لا يمكن إرجاعها إلى اليونانيين أو الهنود أو البابليين، (ذلك هو موقف نيتشه أيضاً من الفلسفة اليونانية) لأن ذلك لا نفع فيه كما يرى هيدجر:

"مالذي سيفيدنا، فعلاً، إذا نحن قلنا إن فكرة سبق لها أن وجدت مثلاً لدى ليبنتز أو حتى أفلاطون؟ لأي شيء، تنفع هذه الإشارة، إن هي كانت تترك في عتمة متكافئة كل ما فكر فيه ليبنتز أو أفلاطون والفكرة التي توهمنا توصيحها عن طريق مثل هذه الإحالات "التاريخية"؟ (40).

فهي لدى نيتشه لا تعني عودة الشيء ذاته ولا عودة إليه، كما يرى دولوز، ومن ثم فإنها صباغة متفردة لأبدية الابدال، والأبدية اختراق الذات للغة، حيث الحداثة تغير زمنها دون أن تغير وجهتها كصراع لانطراط الذات في كتابتها وتاريخها.

يفك الارتباط بين التقدم والحداثة تنخلى عن كل ما تهتم به عراسيم جنازة الحداثة في الغرب، والفرد المزدوج إختيار متواصل. به تفكك الحداثة من حيث هي زمنية، أو تشير بالتقدم، متفاعلا مع الحقيقة والنمو والخيال (أو التخيل)، وهو ما يجعلنا، من ناحية أخرى، نشهد حداثا العديد من نصوص الرومانسية العربية والشعر المعاصر، وتنفتح على إعادة قراءة الحداثة في تاريخها الشعري العربي، لأن الحداثة هي الذات في مغامرة بحثها اللاتواني عن الاختلال والإستثناء، عن الإشتاق والتقصان. هكذا يتقصى الاختلاف السعيد قلقه، في زمن تهيأ فيه العالم العربي للدمار لا نتوفر على جهاز نظري لقياس حدوده. وعهما كانت الحداثة الشعرية قد ظلت محكومة بفزلتها، وتساعد سيادة التقليد فإن النصوص القادمة، في السنوات الأخيرة، من متاحف متباعدة، تشتغل، هي الأخرى. في سراديبها على قلب أوضاع المركز المفتت والمحيط المصدر وتؤكد البحث عن حداثا أخرى. تضيء غير المضاء وتواجه الموت عبر العودة الأبدية للفريد. ليس هذا هيئاً ولا بسيطاً. إن الحداثة إقامة على حدود الخطر في زمن يتطلب معرفة نقدية مغايرة، لذلك نسأل: كيف يستحق الشعر العربي حداثا أخرى؟

الهامش:

(1) يقول ابن سلام:

"وقال لائل غصن، إذا سمعت أن بالشعر سحبه ناس، فاعلمت أنه راسم، فكأن إذا أدبت دمعاً فاسحسته، لقال لك الصواب: إنه رديء، فهل ينفعك استحسانك إياه؟" فليكن حجة الشعر، ر. ص ٢٠ ص ٢١

(2) يقول أحمد الخالصون وصحبة النقد المشرقي في الثلاثينيات.

"لكن النقد أعاد لا يفسد على مقاييس معينة ولا يصرح برؤى الأديبه من قيم فكرية وجمايلة، ولما يكون نصيباً عن إعجاب الناقد أو طوره () وليس معنى هذا أن الناقد الذي لارسه اليوم قد أصبح على أحسن مايرام، كلاً، بل لا يزال هواميل غير مرضية تشغل تقدم على الناقد دولة" ش. ص الحمر، في تاريخ الأدب المعاصر، م. ص. 11.

(3) راجع الجزء الثالث من كتابنا "الشعر العربي الحديث"، وهو يحمل عنوان "الشعر المعاصر".

(4) جاءت هذه القولة من الكلمة التي ألقاها أودريس عن الشعرية والحداثة في لقاء المحاضرات (اترس) في 11 يوليوز 1988 حول "الترجمة وحوار المحضرات" (6) المرجع

S TRADUIT DE JÜRGEN HABERMAS, LE DISCOURS PHILOSOPHIQUE DE LA MODERNITÉ L'ALLEMAND PAR CHRISTIAN ROUCHINDHOMME ET RAINER ROCHLITZ, BIBLIOTHEQUE DE PHILOSOPHIE, NRF, EDITIONS GALLIMARD, PARIS, 1988

6K السابق، ص. 1-2.

(7) المرجع السابق، ص. 5

(8) المرجع السابق، ص. 18

(9) عن المرجع السابق، ص. 19

(10) المرجع السابق، ص. 20.

(11) المرجع السابق، الصفحة ذاتها

(12) المرجع السابق، ص. 21

الشعر والكيونة

عبد الله بوخالفة: سقر الكتابة والموت

هكذا أرسل عنكم
أجسام الملح وأبكي
فإنكم لم تسمعوا الموج
وعودوا للمسددة
أيها الأطفال مسرّوا
لا تخافوا من سيولي
فاجنوا الغاية
عمرّوا أنفسكم هاتني
واكسرهموني- إن أردتم.

عبد الله بوخالفة
[مشرع مقدّسة للريح]

I - عبد الله بوخالفة: سقر الكتابة والموت

تقوم المرجعية على الاختلاف، وينشئ السؤال-القراءة- من جدل المنهجيات والفرضيات وصراعها حول الدلالة تتقاطع النصوص والذاكرة، والكتابة مع الكيونة. الخطاب - الشعر كيونة اختلاف وتناحر وسفر في الموت والإحتمال. لا تأويل خارج قلق الكتابة، ومسابر المعنى الهائم في مرجعيته، إنه استغراق في الخطاب اللوغوس- النص- وصولاً إلى الإلزام بالهوية الأساسية المضمورة فيه؛ إنه وذهاب خارج العالم، صوب مكان لا

يشكل موضعاً ولا عالماً آخر، لا يتوينا ولا أمل، إنه في حقيقة الأمر تخليق كون يضاف إلى الكون»⁽¹⁾، هي هكذا الكتابة في أوج استعارتها ودمزيتها وطقوسها، خروج من الثبات والتكرار الغائض، وارتكاب لهوس الرحلة، طقسها السري ومكابدته اللاتهابات والعدم. لماذا نص يورخافة بالثبات؟

إنه نص كلي، له الصفاء والعمق والحدة والإنسجام بطمح «لشكيلة العالم من جديد لحلق الصورة الكلية والتاريخية للإنسان (...) تلك الصورة الضابية المتميزة بالعتفوان والتطرق الترجسي، بحيث تتضاد أمامها أية وسيلة مطلقة للمحاورة والتحليل النهائي»⁽²⁾ إنه يضرب في بنيه اللغوية في نسق الفلق الوجدوي وفي مجرى اختلاطاته في المرئي والماوراء، في الجسد والشهوة والكمون، نص بلا صفا، لأن «الشاعر يبقى هو سيد الرحلة وطقس الروح»⁽³⁾، وكذلك لأنه: «كان لا يفتى، إنه يستمد وجوده من الخراب نفسه، ففي الخراب يتغنى الشاعر»⁽⁴⁾.

ويطلع النص بفسيفساء انشطاره حضوراً في غياب، وحدة في تعدد، إن لغشه «ليست تلك اللغة التواصلية التي يقتنها النحور، فهو لا يكتبني بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، فحيثما يكون النص دالاً (أي في هذا الأثر المزاج والحاضر حيثما يقوم بالتصوير) فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه، بعبارة مغايرة، لا يجمع لنص شتات واقع ثابت أو موحى به دائماً، وإنما يبني المسرح المتنقل حركته التي يساهم هو فيها ويكون محولاً وصعداً لها»⁽⁵⁾ يطلع النص من سديم العالم والأشياء والكائنات بفجر الجواهر والخوارف، يستمرق المادة واللهوولي، إنه أسطورة داخل الكينونة، ينهشم الفردة والأبدية يكتب لحظة الكتابة، عبد الله فاصلة وقطبيعة وتحول الكينونة الوجودية للأنا والكائنات، حيث ينبثق الجزئي من الكوني، ويتشظى الشذ المثير في مدار الرزا والسحر والأفيون، الأنا النص بؤرة أزمنة ولغات ومجار، أنا-الكينونة في خصم الاختلاف والولادة، يدهسها قلق الموت والتلاشي والإنتماع، حين نتذكر المصائر والله: «يشكل الموت التهديد الأكثر حضوراً لوجودي، كأننا الناس إنسا ولدت كي تون، هو العدم الذي يسكن الكينونة بشكل مستمر، وجودنا بالتالي هو وجود للموت»⁽⁶⁾.

إن نص عبد الله الشعري يعي ويتعدى بماهيته القصوى قلقاً وشهوة وانبعاثاً، «فالقصيدية متحاذة ومنفرسة في هواجس الهدانة، لكنها بالتحديد، تلك الهواجس التي تبحث عن الهوية الكونية إنطلاقاً من الهوية الجسدية، هوية المكان الزمان إضافة إلى الحركة، وهي تحاول أن تبحث في فراغات الروح وخوابها، عن ينابيع الكينونة والتطلع»⁽⁷⁾، فيما الأشياء والأحيا والتاريخ تنزلق فوق الفجيعة والحروب والعبث: «وهكذا ترون بأصدقائي، إن الشاعر يسكن في تجاعيد الدم»⁽⁸⁾، الشاعر حينئذ فاكهة الفوضى الكاوس فاكهة المعنى وخلاصة الفنون كلها، وعلى الكتابة أن تلبس أنارتنا، بالأساطير والرموز والمجازات، عليها أن تولد من نسج الأشجار والعصافير والشمس، ثم تتفاوى وتفيض «شلال مغامرات»:

ولم يمس / نام على أبراج القصر الجائفة
وعلى الشوك / وعلى ذكرى القصر
والدرس / ثم تحلى / في نسبي
كلمات القلب / صار يداعب شلال
الرمق / ويلبس عبيد الجفن /
صار يغني لطقوس الجري / قرب البحر / وجد الماء
وشمس الحصر - وغاب / فتكلمت الأبواب
نحن طردناه / وقسمتنا / ودعنا / لكن
لم يمس / هو والنورس

(1) هوامش لأحوال التروبادور:

هنا في هذا الهامش النقدي، يكتب نص القطعة، إنطلاقاً من قصيدتين: التروبادور وشلال المغامرات،
بتكثيب خارج النسق والعقلانية، ثم يكتب الحصر على الغياب إرتجافاً للوقت وتفاصيل الحياة الجوانية،
أرتجافاً في الكينونة والمنون، فتبدل الكلمات بلا وجهة أو منطق أو عالية، إنه مجرد سقر في سقر الأرض
والأثر، يقيم عند الإستثناء والكوني والماور في هذا النص بالذات ترسم علامات الإنزياح كتغريب صوري
للغة وكإغغام خاص بعملية توليد الجميل والمدهش والمنحيل في مهبط التغريب مع الأجدية- الكتابة،
فتوقط اللغة إشارات خارج الوضع القاموسي للدلالات «التي يجري عليها تخصيب ذاتي، فتتوالد بفعل
الكتابة مثل ثمار متدفق، فينتج الدال دالاً آخر في لعبة متواصلة لا نهائية دون أن يتيح سيل الدلالات لدلول
ما أن يفرض حضوره»⁽⁹⁾. فالكتابة تغدو مغامرة في جسد اللغة واستلهاماً لأحوالها: «فلا يمكن العثور على
مرجع خارج اللغة، فيصير النص ويُقدَّ وجوده المرجعي ولا يُعرف إلا ضمن كيانه الخاص»⁽¹⁰⁾ فالنروبادور
نص فنية لأن الكلمات ترجمل الأدوار السحرية ووظائف البلاغة، ولا تتمثل للنموذج الفاني الكلاسي، إنما
تختزل الجملة الفضاء المادي للدلالة البصرية والفضاء المجرد للدلالة العنيفة، نص متعة واكتشاف وهبشيري،
بعيداً عن الوعي الرياضي البسيط المفرغ في دماغ الأشعور الجسمي. إن حيور اللغة بالتجاور والإنشطار
والنسائي يجعل فعل الكتابة فعلاً أخلاقياً بكسر صيغ التبليغ والمخاطبة والحوار، ويدخل في حقل التخوم
والإستشراف كتابةً مطلق الأشياء، زماناً ومكاناً وأبدية حيث مدى الرقيا يبقى المسافة الوحيدة القائمة «بين
النفس والمفصلة»، أي بين الكلمة الكينونة المهددة: «قال الشاعر محاصر دائماً بسندو الزيف، محاصر مطحلب
الضفاف، ويبقى هو وحده يشكل النهر، يشكل الماء»⁽¹¹⁾. هنا بالذات يبدو جلياً معنى الأسطورة/ النبع/
الولادة، كما تثير هشاشة القيم الأخلاقية المغلقة أمام إلحاح الشاعر المزمّن على ضرورة إحتمال حالات الحراب
في تافر تام مع الأشياء وزخرفها العيشي ومع التاريخ أيضاً:

(2)

في التروبادور تغيب خلايا المطلق الوضعي في مهبط تيار الشاعر الكامن في زمينة الأفعال وحالة
النشوة المشتهاة من الرؤيا والسحر والبراعة:

«والصباح رباح تتدلى/
من شرايين الرؤى / من جسد
الطير / ومن خنوقي على
قوس قزح /
(تروبادور)

هل المراد من ذلك ترجمة اللغة؟ ماذا يمكن أن يمنحه هذا الجنوح اللغوي السبرالي للعقل - ذلك القارئ
الحديث؟ هل كان يمكن ذلك لولا الشهوة المشهورة في وجه الشاعر، هذا الذي يتلاعب بعواطف الكلمات،
ويعلم التجلي على الملأ، هل كان يمكن ذلك لولا عري الشعر والشاعر الفاضح:

«جئت أنظر عتق
الجمر والهائمين / فاصباً وريثاً / كان
في كفن بؤس حنين» /
(تروبادور)

وتصاعد استعلامات أنا / ذات الشاعر في مركبها الملكني
لتنطلق على أشياء العالم ويصرخ: «أبها الكهل، سر في المسافة / بين النفس والمقصد / ليست الورد إلا
فوقمة / إنما الرحلة دوماً رائعة».

(3)

تسترجع التروبادور جغرافياً الحنين إلى ذاكرة مفقودة تكون الطفولة فيها ملكوتاً بمعينه، طفولة ثورة وقرود
غامضين كالتاريخ والحب: هناك جدران مدرسة البوخاري وما علقَ بها من ملصقات وشراهد وخطوط، وهناك
أيضاً فجيعة أطفالها، وفجيعة الشاعر أمام اعترافه الأخير: «كنت قاطع طرق / قائد فيلق الجرائم / جريمة
الشعر / جريمة السر / جريمة الكبرياء»

فهنا تكمن معضلة المكان - الملجأ - المتاء - سلطة الإمتداد في ثبات سحري يوهم بالتحرك والسفر والجريمة،
لماذا هذه المساحة من الإسترجاع دون الأخرى، لماذا هذا السؤال الأوديسي عن التحدي والحريّة والإثم والكبرياء،
سؤال الكتابة والموت، إنها فتنة النظر إلى الخلف وفي كل اتجاه، التروبادور حقاً هو الرّمز / البطل البوهيمي
النادر الذي يتقمّص علله الأولى ويجتاز مع الحب والغائب والصبيان بحار الرحلة - التفرقة ناسياً من ذميره

أثناء العبور والفناء.. أيكون الطقس مرادفاً لشطحات الجوهر الفرد، أم أكون العصر مرادفاً لشطحات الزيف والعرضي المهمل؟ مع من يكون الشاعر - مخلص العالم وخلاصته - وفي أي الجبهات سيقاوم موته وأغرافنا وقيم مجتمعتنا المركزية؟ ربما حالة ثالثة غير مؤهلة لكي تختار موقعها من الأحداث، هي حالة بلا عقل وحساب فككت خارج الأرقام والأجديات والحالة المدنية والنقد، لأن الحرية حينئذ ستفقد كل معانيها واقتراضات تأويلها المتشعبة على الدوام.

(4)

يتقاسم طقس الرحلة في التروبادور ضمير الأنا/ وهو مستتر قسراً، أي خارج عقارب الزمن، الأنا يودع علاقاته في الخفاء، يركز اللغة الأساسية (فاعل بفعل فعلاً) ويحاول أن يلج أسرارها كي يصل إلى وضع انقلابي في توليد الشعر إيقاع الشعيرة يتزامن هنا وطنانية الغنائية، ويتناحران حول مصداقية المحصور في الحواس والتجريد والمعرفة والجمال عموماً؛ «لم أكن عالقاً بالفروب».

لم أكن صامتاً في الهبوب
كمنت بين الرئس غائياً صوتها

لذلك كان الأنا هو الآخر امصاصاً واردة واجبة نارة وجوهراً متوحداً بكنونته، ومكتفياً بذاته نارة أخرى، وعليه لا توجد في قصيدة بوحلمة صبح للقول الشعري، بل نقطة هي تفكيك البنية وتطبيقها في فضاء العظيمة حيث اللغة إذ تتنازل تدريجاً عن دلالاتها البدائية العالقة بها عقاب التجوال في مدارات وأقاليم الرؤيا - النبوة، هذه الصربية المبعثة التي تقدمها الثمة فريداً للشعر ولقرائحه الجديدة.

(5)

يأخذ الجسد (حاسة استقبال واستفراق لوهم الحاضر) حيظه البيولوجي والكهنتوتي في «التروبادور» ويصبح خلقاً جديداً لتواصل الحواس وتناورها، وجسد يطرز منه الشاعر لغة للعبون الجميلة، والتساؤل وارد هنا، لماذا ارتبطت اللغة - وما تنزل - بالعبون؟ إنه سؤال المدانة الأبدية سؤال الشعر والسحر والولادة، وليس على الشاعر والكتابة إلا أن يسلماً ويستسلم سراً لعيشية العلاقة كدليل أسطوري على منطق التواصل والإشتمالية في بنايع الخلق، فالموت حالة غير منفصلة عن الحياة، يرى كرمشا مورتي ذلك، حين «يسقط من منظومته معنى الثانية كروياً، وبالتالي تحقيق هاشم من التحضر من أسر المنطق ونجدة الأشياء والأنساق»⁽¹⁴⁾، إذ ما معنى أن يقترب البأس بالأغنية والأغنية بالمطر والجسم بالذكريات والمصاييح بريح تندلي من شرايين الرؤى ومن جسد الطير ومن خوف الشاعر على قوس قزح؟ ما معنى أن تصل إلى منتهى الفكرة، وأنت تدرك هلاسية الجمال وتحولات الحالة دون جنون ونشوة؟ ما معنى في آخر المطاف أن لا تنتصر الفيغة على العالم - التساق، مع أن الخراط والمصنقات والعبون الشعر السفر الكبرياء، موجودة مستلزمة؟ كل الأشياء والكائنات والأحلام الممكنة في هذا الإمتداد الميتالغوي لا تحيا إلا في بلازما الوهم والأطوبيا، وعلى

الشاعر أن يمتحن أثنائها، ويعبر جسر الغواية فيها ليرحل أبداً في الرحيل: «والشعراء يتبعهم الغاؤون وفي كلِّ وادي يهيمون».

II - شلال المغامرات: حادثة القطيعة

يرى عبد الله بوخالفة في معرض حديثه عن مرحلة النص الحداثي- المغامرة، (بداية من عام 1980) أن القصيدة الجزائرية الجديدة مغامرة منخرطة في موقف طبقي متقدم يستحوذ على مصداقيته إبداعياً، تقوم القصيدة على تقنية النص في إطار التفاعل الدينامي مع الوجود، يستند على التجربة الحسية، شراع في المعاناة، والملمعة بشعالية الرقيا التاريخية للكون. أن زمن الشعراء الفني نص، كلّي تراجيدي يتشكل من الأزمان البسيطة كلها، فبنية النص الجزائري الجديد بنية ودياوية متحدة بالكثافة الدلالية للرمز والأسطورة والموروث الشعبي المحلي⁽¹⁶⁾ (ص 43) يطرح عبد الله بوخالفة القطيعة إذن مع النص السابق على مستوى ماهوي محض، بمعنى بياحية الشعر ووظيفته ويحدد شروط القطيعة بذلك داخل سياق التاريخ بالرجوع إلى النص كمنسجمة حداثي داخل بنية اللغة ولدت العالم، معاصرة يحكمها التجريب كتاباً، موصولة بزمانها التراجيدي الكلّي، وشجرة الرقيا كدابة وعناية للخطاب الشعري ككل

التجريب- المغامرة، رحلة الكتابة إذن مع مقابل الإحساس لألي للعالم، اللغة الرقيا مقابل اللغة المرجعية، إنه رهاق القطيعة مع الثبات معرفياً وجماليّاً من أجل تلك زمن الحداثة، من هنا تنطلق أسئلة القراءة، من هذا الفضاء المفهومي الجمالي لكون النص الشعري، حيث ينهض لعمل النقد المحوري منه وإليه بحثاً عن تأسيس لحداثة القطيعة التي تقول النص وتسمه برموزها وواجبها ويمتازها بالكتابة ذاتها، وقد تكون «شلال المغامرات» إحدى تجليات هذه الكتابة الطائفة بالقلق والقطيعة والجنون، كتابة المغامرة ذاتها من المعنى إلى الحوار، من الدلالة في الأعصاق إلى فضائها المفتوح الإستشراقي يبنّي نص «شلال المغامرات» على قانون القطيعة المتج للإختلاف وعنف المعنى والتفسير يكرن الإختلاف من هذه الزاوية فعلاً لغوياً يسع كون النص وملفوفه الشعري، به يقرأ النص أحواله الوجودية، الذات وحميمتها، الأشياء، والكلمات) مكرساً الإلتصال كعزلة وكحالة للرؤيا داخل الدلالة بلا طموح للتبني أو وضوح، قانونها هو العباب والمناخمة: الغياب بفعل الرقيا ومستلزمات غوصها، والمناخمة بفعل اللغة الهاجسة بأحوالها، بحيث يستلزم خرق جدار هذه اللغة وقصّ سفرتها، ونسق قوالبها وسياقاتها التي تخلق طاقاته (المبدع) الإبداعية والفنية، فيبني شفرات لغته الخاصة مفرجاً بذلك قوالب اللغة العادية

ويستدعي من ها الغياب المناخمة وصولاً إلى بلاغة الغموض وهي كما يرى محمد بنيس ناجية عن انفجار لغة النص وخروجها عن القوانين القيدة للغة البوصية العادية (... فلفة الأدب تتعارض مع لغة التواصل والإستهلاك في المجتمع ما لإختلاف إذن هو أبقاع الكتابة المستحيل وخطابها، ثم يأتي عطف المعنى

ليسم الدال ومرجعه الإيديولوجي بالتشويش يهوّ قانات التواصل، ويحرم الإرسالية من منطقها التدارلي ومن قيمها وأوضاعها ومقاماتها: عنف المعنى هو عمق الإحتلاط ورافد من روافده، لأنه يختزل الكون الجواني للغة والذات في صوت الضمير فيها. ثمّ هناك التدمير الذي يشمل بنية النص، ويمثلها كمنظر مادي للغة، له أبعاد هندسية على مساحة الورق «هو الشكل الذي يمارس إغراء حينما لا نتردد نتمتع بالقوة الكافية لهم القوة الهاجعة فيه: الخلق»⁽¹⁷⁾. وإذا كانت الكتابة مجالها الفضاء المكاني على مساحة الورق، التي تختزل هي الأخرى مجالها داخل فضاء غير متناه من الفضاءات سيكون التدمير هو فعل الهندسة عندما تنكسر الخطوط (الأبجدية)، وتتوازى محدثة بذلك جغرافيا من سيمياء الخط والفراغ (من الحرف، الكلمة، الجملة إلى الشطر - النص - الخطاب والأثر). ينقسم نص «شلال المغامرات» إلى خمسة مقاطع شعرية، كلّ مقطع له عنوان: مغامرة المعاني / مغامرة المجهول / مغامرة العزلة / مغامرة الشوق / مغامرة الحوار. شلال المغامرات فضاء سيميائي يفتح العمل الشعري على عالمين دلاليين مرتبطين: الشلال - البنايخ في صيغة التضخيم والمبالغة يحتمل الحركة ويقدها بالإنتفاجار ضدّ السكونية والموت، وعلى غرار ذلك هو مصدر المغامرات ومولدها، هو مركزها الجوي مجالها المفضو الذي به يستحوذ على دلالاته الممكنة داخل النص. فالعنوان نص قائم بذاته مكتمل، يلخص عنق المعنى ويهجن به «فيكون عنوان يكون النص باستمرار عرضة للديان في نصوص أخرى، وعليه فإنّ العنوان كعلامة أو أمر تحصيل إلى النص، يكون أشبه بالهوية أو اللاتقة الإشهارية، وهو أيضاً بعد عتبة لقراءة يبع بها القارئ إلى عالم نص»، إنها الواجهة التي تستقطب الجزئي والعرضي والأبدّي، إذ بالعنوان تؤسم العنصر وتعرف، بعد أن كانت تؤسم بطلانها وبأغراضها وبيت من أهيأتها مشهور يميزها ويمنحها الجلود شلال المغامرة نص بحصة نصوص لها هي أيضاً عنوانها بمثابة مناصات حتى لا تتصاهى النصوص فيما بينها محدثة تشويشاً في عملية التلقي، وكلّ هذه العناوين الفرعية تستعير كلمة «مغامرة» من العنوان المركز، كعلامة ثابتة تؤوّل بها ولا تؤوّل، وذلك لتفصيل مجالها الدلالي باعتماد الإضافة، فكلّ مغامرة تقول النص وتبرره، «فالمعاني» مغامرة، رحلة واكتشاف وامتحان للتجربة، تفتتح على فعل: أراني أجمع الأطفال / أعطيهم حكاياتي / وأرسلهم إلى الهذيان فعل رؤيوي مانع ومتعال أسر المعاني هو امتلاك لفعل الرويا داخل فضاء أفعال الحركة والزمان، لأنه يوزع الروايات في الفعل وضمره، هو صوت اللغة: «أنت تحطم الأسلاك / أنت تهازل المرجان / أنت تباعد الأعماق بالرقصات»، ثمّ يكون المعنى منبر «الأنا»، صوت اللغة المحوري، يحاول تعريف مضاء وجدواه في الزمان والمكان ويطبقه وغايته في الوجود: تعريف الصوت لذاته ولذاته: «معاني ليس له حدود / معاني مزمار الحجر / معاني في روح السكّن: معنى ----- الأنا ----- لا حدود ----- الولادة ----- السفر في الأعماق الروحية. مغامرة المعنى هي مغامرة صوت أنا هي الفضاء الممتد في الأشياء، بحثاً عن ولادة جديدة، عن غنقا، طالعة من الجماد والسكونية والموت وصولاً إلى الأعماق: الروح، السفر ----- الإكتشاف، ومع ذلك لا تستنفذ «الأنا» معناها في آخر المطاف، مادامت تغامر به أساساً، والمغامرة فعل يستمر في إنتاجه للحركة والزمن، يبدأ من لحظة الشواطئ على الخروج، الذهاب إلى نقطة ماغير معلومة، محققة بالمفاجآت: «أراني

أجمع الأطفال/ وأعطيهم حكاياتي/ وأرسلهم إلى الهذيان» مشهد لعدة نصوص غائرة في ذاكرة اللغة تنزاح محاولة حضورها مستبطنة اللغة في مدلولاتها غير المتناهية، عبر التناص النص الغائب: مشهد للجوكر وهو يقوم بجمع الأطفال من حوله، ويضطلع بفعل الحكاية المانع، ذلك الفعل الجمالي الذي يتصاعد تشويقاً في نفوس ومخيّلة المتلقين حدّ الهذيان، ويأخذ صوت الأنا دلالاته العميقة بالتصاهي مع الأشياء والكلمات: «ثم أسير مجنوناً/ أبيض مع المنازل/ أنتهى في الضوء شللاً وموكب بلده/ وأجرّ دمعى...»، ألا نرى هنا حضوراً لشعيرة الأشياء داخل الصورة وما توحى به من إثارة وظلال وضوء وماء، ففي مغامرة المعاني يوجد نوع من الصهر في الصورة، فلا توجد حدود فاصلة وموضوعية بين الكلمات والعالم، فالدلالة متولّدة باستمرار ضمن لعبة الاختلاف والعنف والتدمير، دلالة مفتوحة على الحرية والتأويل، تضيق المعنى، تعرّبه ثم تخفيه في حميمة الغموض، وتدخل كلّ المغامرات في هذه الشبكة الهلامية (من المجيئ والعزلة إلى الشوق والحوار) كشاهد أو بؤر لإتفلات الدلالة- وكذا اللغة- من وضع النطاق، وسقوطها المستمر في الأبحار والمشاهدة والمستحيل «فكلّ دال ما هو إلا إستعارة لشهرم مدلول ما» من ثمّ يتحوّل المدلول والدال إلى دليل يقوم بدوره بإتزياع جديد من الدلالات، ولذلك لا يمكن العثور على مرجع خارج اللغة، فكان النص يفقد وجوده المرجعي المباشر ألا يمكن قراءة هذا المشهد/ الصورة: «أمرح، ثمّ أزعج حلي وأدوم» ضمن هذا السياق، وضمن هذا التجاذب المؤنس للكلمات، بحيث يحيل هذا المشهد إلى حالة بكر من البراءة والديومة، حيث إقصاء الحيلة شرط استمرارية في الوجود، عبر أن **المشهد هنا يحتذب** إليه عناصر أخرى مستعارة من عالم الطبيعة وفصولها ليعتق الحسن الدوامي الكلي «شلاً في كلّ إستعارة»، وأنا الظمأ/ النهار ملاسي/ «مفارقة في الظاهر إلا أن الجوهر متوحّد باستحالته، إذ يقسم علاقة حلصة وسرية بين الأنا الظمأ والنهار ملاسي، علاقة حميمة بين الوجود الجوامي للأنا المنلحم بالظمأ وبين الوجود المادي للنهار المنلحم بالجلّاس، علاقة دال بمدلول مزدوج أو غير متناه، وكلّ شعيرة من هذا النوع تكون أسطورة ما أسطورة اللغة ذاتها، حتى العناوين الفرعية في منطق حضورها وتدرّجها تهجس بداية المعنى ثمّ المجيئ، فالعزلة فالشوق وصولاً إلى الحوار، أي من الدلالة إلى سؤالها: «حدثوا في السؤال/ كي أزعج ذاك الكسأ/ بالخبوط التي في رؤي» إنه سؤال اللغة عن ذاتها، اللغة التي تحتلّ ميثافيزيقا المغامرات «نص قطيعة، لأنّه مغاير، ومسكون بالإتزياع والمتاخسة والجنون، وهو نص يبحث في سياق القطيعة أيضاً عن صياغة جديدة لعنى الكتابة، يبحث عن أسطورتها: «والشبد/ متحناني الذي يتراكض في أضلعي/ متحناني الوحيد».

الكتابة كمغامرة سافرة داخل اللغة والكون هي بالذات ما تنهص عليه الحداثة والكيثونة عند بوخالفه، إنها هاجس من هواجس القطيعة، وأحدى شروط تجلّيها في النص، يبحث تحاور اللغة الشعرية باستمرار فضّ الثنائيات في الكلمات والأشياء والحالات، والدخول بالتالي إلى حضرة الكشف والغياب، إنه موقف الشاعر (شاعر الكيثونة) من الإستلاب الخارجي المشهر عليه ومن زيف الأقنعة والحقيقة: مظهر لوت الإنسان الحالم: «في هذه اللغة الخلاقة تسبح الثنائية والإنتقام والتمزّق ويتحقّق إندماع المثالي بالواقع المجرّ بالجسد، وقد كانا مفصلين من قبل، هنا تتأح للكلمة أخيراً أن تغدو جسدية وشهوة، وهنا يتاح للجسد الشهوي أن

الجازية والدرأويش / «مرداد»، و«لقاء» محاولة في تلمس فعل التقاليد الأدبية

إن الأدب العالمي قديمه وحديثه إرث مشاع بين الأدباء، يحتل إليهم بطريق مباشر أو غير مباشر، وللأديب الحق في أن يستقي من منابعه كما يشاء. وهو أمام هذا الركام الهائل من اختصار ما يلائم غرضه، ويوافق هواه ضمن شروط العملية الإبداعية. وفق ذات المبدعة والبرهنة الخاصة به القادرتين على تشكيل التجربة بهذا الشكل أو ذاك.

والتأثير والتأثر قانون سائد في الفكر الإنساني، لا يستطيع أي أديب مهما غالى في استقلاله أن يتحرر منه، وخاصة في وقت تكثر فيه مصادرنا المعرفية وتنسوج. ولعل أكثر الأدباء تجرمة وأغناهم خبرة هم أكثرهم غوصا في هذا التراث وغرف من محيطه:

(شكسبير، غوته، بوشكين، دوستوفسكي، ماركيز نجيب محفوظ عبد الرحمن سيلف... الخ)، وهؤلاء في جلد دائم معه ومع عصرهم ولهذا كانوا أصدق تعبيراً عن روح العصر وجغرافية النفس الإنسانية.

وهذا الجدول قد سصل ببعض الأدباء إلى (إعادة صياغة) بعض الأعمال الأدبية القديمة (يونانية أو رومانية) ومن عصر النهضة، مثل شكسبير وراسين وغوته وجيد وهيسة والحكيم وعلى سالم وغيرهم دون أن يتخلوا عن فرادتهم وعصرهم. ولم يكرروا هذه الأعمال وإنما أعادوا خلقها وفق شروط عصرهم وأملاء ذاتهم المبدعة ولهذا لم يلعب عليهم أحد فعلهم هذا.

والأدب الجزائري ليس استثناء في هذا، فهو ينظم ضمن القانون يؤثر ويتأثر، وكلما كان أكثر أخذاً، كان أغنى تجرمة وأخصب عطاء.

وفي هذا السياق يمكن النظر إلى «الجازية والدرأويش» لعبد الحميد بن هدوقة وهي من الروايات المتميزة. ولا ريب أنها أفادت من التراث العالمي والعربي وهذه الإفادة تظهر في جوانب بارزة، وفي جوانب مستقرة،

وهذا بطريقة الحال لا يُلغى ذات الكاتب وقدرته الفردية على التشكيل وجهده في البحث عن التميز ضمن التقاليد الأدبية.

وقد بين الزميل عبد الحميد بورايو هذا التشكيل المتميز من خلال دراسته الطويلة للزمان والمكان في هذه الرواية⁽¹⁾ والغنى الفني الذي حملاه.

وما يهمنا نحن في هذه الدراسة هو الجدول القائم بين رواية المجازية والدرائش «روايتي مباحثاتي نعيمة» «مرداد» و«لقا» وصحيح إن هذا الجدول يتفاوت فهو يأخذ مداه الأولى. ويضيق في الثانية ولعل هذا الجدول متأثراً أولاً من كون جغرافية المصليين: المجازية ومرداد (بسكتنا وأهل الحمراس) متشابهة إذ تقعان في جهال والصعود إليها صعب والطريق وعرضيق وفي الطريق إليهما هاوية، ثم العزلة (المكان الروائي وربما المكان الجغرافي) وسيطرة رقم سبعة على الحياة، الماضي والمستقبل وفكرة الإنتقال، والسجن، وهذا هو الإطار المكاني الذي تلتقي فيه الروايتان وكذلك الجو الأسطوري السائد. هذه الملاحظة الأولى.

أما الملاحظة الثانية فتتعلق بمخرج بن هدوفة عن الشكل الذي كان يتبعه في رواياته السابقة: ربح الجنوب، نهاية الأمل، بان الصبح وأحدث قطبعة مع الشكل السابق. وهذه القطبعة تنقله في تجربته الروائية وفي الأدب الجزائري عامة إلا إذا استنصب «نخبة» لكاتب ياسين وبعض كتابات ديب و«الحوات والقصر... لوطار وبوجردة وهذا القطع الأسلوب في تجربة بن هدوفة ربما يعود إلى انتشار ما يسمى بالواقعية السحرية على يد كتاب أمريكا اللاتينية وخاصة، غابرييل غارثيا، وربما الواقع المتعدد تعقدا كبيرا في الفترة الأخيرة، وفقدت الثقة في المحمد تطوره أو اختلطت فيه اتجاهات تطورت متعددة كلها لا توحى بانغلاق الصبح الغريب. فكان شكل المجازية الروائي ولأنسب إلى معالجة هذا الواقع روائيا ومن هنا اقترب إلى الجانب الأسطوري والسحري، وكان الإقتراب «مرداد» و«لقا» أو بصورة عامة الإقتراب من عالم نعيمة الصوفي هو ثمرة هذه كله.

ولعل الجدول الناشئ بين المجازية والدرائش «بين «مرداد» يعود إلى ميزة تميز بها هذه الرواية على نظرينا لهما- وهي أنها رواية متعددة الأصوات أو تكاد. وهذا يظهر من خلال التشكيل الذي يوشح الرواية، ثم من تصريح المؤلف إلى مجلة الحرية⁽²⁾ يقول أنه استلهم فيها فن الرسم والرواية الحوارية تعتمد على ما يسمى بـ «الألوان في الرسم أو مزج الأصوات في الموسيقى، وخاصية هذا الصف أن يجادل كل الأصناف التي تدخل في بابها ومن هنا كانت علاقة المجازية والدرائش «مرداد» و«لقا» و«ربح الجنوب»، و«نهاية الأمل» و«أولاد حارتنا» و«ألف عام من الحنين» و«مائة عام من العزلة» و«قصة موت معن» وغيرها، بل الأدب الشعبي والفلكلوري والكرنفال... الخ.

ومادام الموضوع محصوراً في الجدول القائم بين رواية المجازية والدرائش «مرداد» فنقتصر حديثنا في حدوده

إن كتاب «مرداد» يتسم بالجدل بين الماضي والحاضر، الحاضر والمستقبل، الفرد والكل، الأرض والسماء،

الجسد والروح، الإنسان والإله، الأسفل والأعلى، منطلقا من عقيدة نعيمة التي تعتمد على الثنائية الصوفية الهندوكية المسيحية التي تتجمع المتناقضات في وحدة، بل إن هذه الوحدة تستدعي المتناقضات إلا ما كانت وحدة، وما يلاحظ في «الجارية والدراويش» أنها اكتفت من نعيمة بجذله فقط، ولم تتجزه بوحدة. ومن هنا خرجت من دائرته إلى فضاء الإبداع الفني المتميز والمستقل (نسبيا طبعاً).

الملاحظة الثانية هي أن الزمن في «الجارية والدراويش» زمان أول وثان أو زمن حاض فردي وزمن عادي حاض كما أشار المؤلف⁽³⁾ يتقاطعان، هذا الزمن نجد في «مرداد» زمتين: زمن مرداد الأسطوري-الذي علم نوحا وهكذا علمت نوحا وهكذا أعلمكم⁽⁴⁾ التي يختم بها كثيرا من فصول الكتاب وهو زمن محمد صوفي، وزمن شهادم المحدد والمرتبطة بحياة الفلك.

والملاحظة الرابعة تتعلق برقم سبعة الذي يسيطر على الحياة في الدشرة والفلك.

والحق أن هذا الرقم (7) في مرداد هو تسعة، فإذا نزعنا مرداد وشهادم بقي الرقم 7 وهو الذي يتكرر في الرواية أو الكتاب أكثر من ثلاثين مرة، وهو يتكرر أيضا في الجارية أكثر من أربعين مرة.

تبدأ رواية مرداد «بظهور سبع شهادم» المعاقب «على قمة المذبح في حبال الأس واللجان حيث يقام هيكل مهجور يدعى الفلك في هذه القمة أوصى إله سام بسحبد الهيكول حوف النسيان وبناء هيكل يشبه الفلك لتقدم فيه إلى الرب ذبيحة شكره وإيقاد نار حتى تبقى حية»⁽⁵⁾ وإن يجعل الهيكل لجماعة مختارة لا يزيد عددهم عن تسعة ولا ينقص بحدود برفاق للفلك وعند تنوحي لئلا أحدهم يرسل آخر في محله وعليهم أن يلزموا الفلك محارسين حياة متشقة كأبيهم ومحافظين على نار الإيمان، وسأل سام أباه عن العدد تسعة مع أنهم ثمانية فيقول له: إن التاسع دخل إلى الفلك حلسة، وحذره ألا يفسح له المجال لأنه سيعود لينقل العالم من الطوفان والنار والدم وهرت القرون والفلك أهلة برفاقها التسعة الذين-ران تغيرت منهم الوجوه والأسماء- ما برحوا آمنين للتقاليد والطقوس المرسومة لهم منذ البدء، ودامت الحال أجيالا وحدث أن توفي أحدهم جاء غريب إلى الفلك وطلب أن يقبل واحدا منهم لأنه أول طالب جاء بعد وفاة رفيقه. لكن المتقدم العثماني المبول رفض، وانتصر العناية أن تبعث من يحل محل المتوفي. وبعد إلحاح، قبل القادم الجديد (مرداد) خادما مدة سبع سنين ولما يسروا من قدوم غيره قبلوه رفيقا ولكنه في خلال السنوات السبع استطاع أن يستميل الرفاق السبعة ليقتلوا في صفه في وجه شهادم (التقدم) وإن ينتصر عليه، وبعد ثلاث سنوات غادر مرداد الفلك مع الرفاق السبعة «بعد أن عاقب شهادم ورطبه على أرض الدي»⁽⁶⁾.

هذه الأسطورة دفعت بالراوي (نعيمة) إلى الصعود إلى القمة الخيعة الجبارة والرهبة التي يصل إليها شعبان أحدها إلى الجنوب والأخر إلى الشمال وكلاهما ضيق يتلوى بين وهبات خيم الموت في أعماقها، ولم يتخذ الراوي أحدهما طريقا له، وإنما شق طريقه بينهما: متحدرا ضيقا ومستقيما يتهدى عند رأس القمة وينتهي عند القاعدة، والصعود عبر هذا المتحدر حق وانتحار كما قال له الرجل الجبلي.

واجتاز إلى القمة مراحل خضع فيها لتجارب. تبدأ الأولى بالرجل الجبلي. مروراً بالراعي صاحب الناي وصاعزه الذي احتظف له الأرغفة السبعة زاد الرحلة قائلاً له: «كيف تنزود بمسبعة أرغفة لسبع حيوات»، وبالفتاة والعجوز اللتين تجردانه من ثيابه، والعرسين العجوزين اللذين يخرجهانه من الكهف وتنتهي به إلى السقوط في الهاوية، وقد سمع في أثناء الرحلة من الذين مر بهم: «إنك لل قريب جداً من الإبتدثار» و«إنك لعللى شفير الهاوية السوداء» و«ياحضرن الهاوية ما أظلمه وشقير الهاوية ما أنعمه».⁽⁷⁾

وهذا الطريق الذي سلكه نعيمة طريق رمزي يدل على العقبات التي تعترض انسان في سبيل تحرره وانعتاقه. وهذا المفهوم شديد الارتباط بعقيدة نعيمة الصوفية ذات المتحى الفكري: الهندوكي المسيحي.

والراوي هنا (نعيمة) يشبه في صعوده إلى القمة عابده الذي يسمح بإخبار الجازية التي وصلت إلى المهرجر، المزوقة والمفضضة كأجحة البراق، فشرع في نفسه حب القرية الجبلية التي تحبها فيها الجارية. وزادتها أحاديث أبيه، فسمما بها الحنين والشوق إلى مستوى الأساطير فالفلك انتشرت عنه أساطير كثيرة عند السكان القاطنين في سفح الجبل وعندما سمع الراوي هذه الأساطير نمت في نفسه رغبة للصعود إلى القمة. أحسست نيرانا في دمي ومهاصر في لحمي وعظمي وأشباحا في عيني وكلها تدفع بي إلى القمة.⁽⁸⁾

وأخبار قرية الجازية التي تحولت عابده إلى أساطير جعلته يعقد عزمه على السفر إليها: «أقسم عابده لأبيه أن يعود يوما إلى هذه القرية»⁽⁹⁾ وصارت عنده الحارية حلما وهو الحالم. ويسلك طريقا تشبه طريق الراوي في مرداد. في السبع يلاقي الشانسيط الذي شطه على الصعود إلى الدشرة ولكن عابده يصمم على بلوغ القرية مهما كان الثمن وهذا لشبث سمه راوي (مرداد) من الجبلي وقابله بتصميم أبف كما فعل عابده، وصد الراوي إلى الجبل مزدوا بأرغفة وعصا. أما عابده نصحه الشانسيط ألا يحمل معه أي شيء من أمتعته لأنه لا يستطيع أن يقضي في القرية أكثر من ليلة أو ليلتين⁽¹⁰⁾

وإذا كان الراوي (مرداد) قد سلك طريقا مستقبيا بين طريقين ملتوين فإن (عابده) سلك طريقا ملتويا⁽¹¹⁾. ولكنه مصعد دائما إلى أعلى كطريق الراوي في (مرداد).

وإذا كان عابده في أثناء صعوده شعر بالحاجة إلى الراحة، فإن (الراوي) شعر بالجموع. وفي هذا التوقف يظهر لكليهما الراعي: (مرداد) يعبزه ونابه، وهذا بكباشه ونابه، ومميز الأول كادت تختطف خيزه وكباش الثاني كادت تقذف به إلى به إلى الهاوية لولا اسماكه بحرق شجرة⁽¹²⁾ والراعي في كلا الموقفين قوي وعلى علاقة بالسبعة، لأن السبعة يذكرها كلاهما، وكلاهما ينفخ في نابه. وكلاهما كانا دليلا على الفلك وذلك على الدشرة وقرب هذه الهاوية تقع أحداث كبرى، ومن طريقها تأخذ الأحداث منحرجا آخر

ومعنى مرداد التردد، صيغة مبالغة للتردد والتردد وهو يعني في عقيدة نعيمة تجدد الإنسان وخطوره عبر تحولات معينة مرتبطة بعقيدة التناسخ الهندوكية فهو بهذا المعنى لا زماني أو أن زمنة صوفي متحد أزلي أو

أبدي، ركب مع نوح سفينته وعلمه، وسيعود لينقذ العالم من طوفان النار والدم⁽¹³⁾ وعندما غادر الفلك ترك شاماد حارساً على كتابه، حتى يرسل إليه رسلاً. ورغم ثباته ولا زمنيته فإنه غير نظام الفلك ومحيطها ووفق روح الفلك. ومن هنا، فهو مزدوج الوجه، ثابت ومتحول. أي أنه يحمل جزءاً من كيان الجازية ويحمل صورة الأحمر.

فالجازية تحمل معنى الثبات أو اللازمية لأن طفولتها مرت دون أن يعرف أحد كيف، وذات عشية شاهد السكان فتاة عائدة من العين مع النساء حسنهن ملاً الدنيا⁽¹⁴⁾ وكانت صغيرة رغم عمر آلامها الطويل المتد في أعماق الزمان الماضي⁽¹⁵⁾ وكانت أساطير البثرة تتمثل في «السبعة» والدروش والصفاص ثم تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة الحلم⁽¹⁶⁾ كذلك لمجدها قد أكلت من نبتة في الجبال لا يعرفها أحد تبقيها صغيرة⁽¹⁷⁾ وهي أيضاً العتاة الأسطورة في الأبا⁽¹⁸⁾ وجمالها يفوق كل المستويات البشرية⁽¹⁹⁾ والجازية فتنة وفوق الفتنة أسطورة⁽²⁰⁾ فهي إذن متحدة إلى أعماق الماضي وتمتد إلى المستقبل لأن مغامرتها تجعلها تعيش باستمرار في الزمن الذي لم يبرح⁽²¹⁾ فهي بهذا لا زمنية بمقدار ما هي ثابتة بمقدار ما هي متغيرة مثل مرداد الذي جاء مع روح واستمر، ثم جاء بفتح الإعتاق مع أصحاب وأحوايم، وه الكلمة المبدعة والأنا، والثالوث الأقدس، ورجله مع السبعة دليل على أراحهم من سيئاتهم، وإذا كانت الجازية أسطورة، فإن مرداد أيضاً أسطورة ولعلك شبح من الأساطير في شكل إنسان- أجل سيأتي يوم يقول فيه الناس إن مرداد ما كان غير أسطورة من الأساطير لكنكم شغوفون قريباً أن هذه الأساطير أصدق من كل حيلة محسوسة عرفها العالم⁽²²⁾

وإذا كان مرداد غير معروف المنشأ، «أما من هو؟ ومن أين؟ وابن من؟ وما هي أذواقه؟ ومعتقداته؟ فما باح لنا بشيء من ذلك وكنا مع ذلك نحس وجوده يمتد إلى حد بعيد»⁽²³⁾ فإن الجازية أيضاً غامضة المنشأ، أبوها قتل بألف رصاصة وأما ماتت في الرضع وطفولتها غير معروفة ثم تخرج لتصبح أسطورة-الحلم⁽²⁴⁾ والجازية مرتبطة بالبثرة بحيث أن من يخطبها يسب على البثرة ولو نجح الشاتيبط (في خطبتها) لضاع كل شيء، وأصبح جهاد المجاهدين عبثاً من العبث، وزواج الطبيب منها مسؤولة نحو البثرة⁽²⁵⁾ لأن القرية علفت أسالها على الأخضر الجاهلي في انتفاذها من الشاتيبط. ومرداد أيضاً مرتبط بالفلك بحيث يصبح هو الفلك والمذبح والنار⁽²⁶⁾.

هذا هو وجه مرداد الأول الذي يتقاطع مع الجازية أما الوجه الثاني فيتقاطع مع الأحمر. ذلك أن مرداد منح قوة الغرسة ويعرف ما يجول في ذهن أي شخص ويسر الأحلام غير المعلنة كما حدث مع زمورا⁽²⁷⁾ وترجم لغة الزهر⁽²⁸⁾ وعلان عن موت أبي همبال⁽²⁹⁾ ويكشف عن سرائر شاماد⁽³⁰⁾ وهو

يسكن قلوب رفاقه ولعان اسمه لن يكمل في ذكرهم⁽³¹⁾.

وكان عمر مرداد 25 سنة عندما دخل الفلك أول مرة⁽³²⁾.

أما الأحمر في «الجازية والدرويش» فإن منشأه أيضا غير معروف، ولا يعرف عنه سوى أنه طالب ويطن أنه كان يعد رسالة لنيل دبلوم مهندس دول⁽³³⁾، وعمره ثلاثون سنة تقريبا⁽³⁴⁾، وعملك حسدا ينفذ إلى المجهول بسرعة مذهلة في لحظة ينفذ إلى أعماق حقيقة القرية: العقم⁽³⁵⁾ وهو يعلم الحفايا أيضا بيقين. هذا الطالب على علم بكل الحفايا⁽³⁶⁾ والأرواح تخاطبه⁽³⁷⁾ وأراد أيضا أن يعرف عن الدشرة وضواحيها في أيام قلائل ما لم يعرفه أهلها طوال حياتهم⁽³⁸⁾ ودخل عالم الفتيات فتعلقت به قلوبهن⁽³⁹⁾ كذلك نجد أن التأثير الذي أحدثه مرداد في حياة الفلك خلال سنوات وجوده فيها أحدث مثله الأحمر في الدشرة. وهذا التغيير إيجابي فكلاهما استطاع أن يندمج في حياة محيطه الجديد: مرداد أصبح معلما⁽⁴⁰⁾ للسبعة والأحمر من خلال مراقبته الجازية- كاد يصبح درويشا محازا لعله أكثر اقترابا إلى الجازية من الدراويش، فترة وجوده مع الطلبة كانت أواخر فترة، إنها وحدها التي نفل فيها واحدا من البكتروسكوب الماضي⁽⁴¹⁾ واستطاع أن يستبدل أحلام النساء بالصنصصاب وأن يخلق في عالم كل فتاة أو عانس حارة متجددة⁽⁴²⁾ وتحدث عن عيون تسيل إلى أعلى وعن شمس تخرج من الأرض⁽⁴³⁾، وحمل مشاعر الجازية تهتف ويفتح في خيالها الجبلي منافذ خطيرة لأفاق ودية رحبة⁽⁴⁴⁾. وكان يريد أن يفسر أحلامه الحسراء، وكان صاحب حلم أحمر يوزع الأحلام والزلازل وعنصرها مفعرا

وكان الأحمر يصوف بالطالب الغريب⁽⁴⁵⁾، وجاء بطريقة جديدة للإكتناع وهي الدخول إلى عقول الناس من عيونهم بدل آذن⁽⁴⁶⁾ وكان ذكاءه غربيا⁽⁴⁷⁾، كما عده الأخضر بن الجبالي مجنوناً⁽⁴⁸⁾ وأطلق عليه الطالب المدروش⁽⁴⁹⁾ وهو مفاسر يبحث عن الطريق المؤدي إلى تسخير أحلامه⁽⁵⁰⁾ وهذا ما فسر به الطبيب اخفاق الأحمر في الظفر بالجازية لأنه حكى لها عن الأحلام ولم يعرفها بالطريق المؤدية إليها.

وكان مرداد في نظر شامد- بعد بفلك في السما- في فضاء اللاشيء⁽⁵¹⁾ وكان أيضا يوصف بالغريب⁽⁵²⁾ وبالمتهوس الخطير كل الخطر في تعاليمه الفاسدة التي يستحيل تطبيقها في عالم لا يدين بغير الواقع فكيف نسمع لغريب عنا أن يهدم ما صرفنا الأعوام الطوال في بنائه وإن يزرع الشقاق حيث كان الوئام قائما والنزاع حيث كان السلم سلطان⁽⁵³⁾ وتعاليمه خطيرة تكاد تقضي على الفلك⁽⁵⁴⁾.

كذلك نجد مرداد حالما مجنوناً يقود شامد عنه زعدهم حلم رجل مجنون وأوهام طفل طائش⁽⁵⁵⁾. ولذا طلب شامد من مرداد أن يتقلق فيبني فلكا جديدة بعيدا عن فلكهم ليركبه حرا يسير فلكه كما

يريد. غير أن مرداد كان يريد نقل الفلك بطريقة شحادم. وإلا تكون الفلك الجديدة مستقلة عن الفلك القديمة لذلك عندما انتقل مع السبعة ترك شحادم حارسا على الكتاب الذي فيه تاريخ الفلك وعمل مرداد هذا جاء ليجنب الفلك طوفان النار والدُم⁽⁵⁶⁾.

كذلك نجد الأحمر يسعى إلى نقل الدشرة لأنه والطلبة متفقون على نقلها⁽⁵⁷⁾ ولكن ليس إلى قرية الشانبيط كما وضع تقرير الأحمر فقد بين هذا التقرير فساد مشروع القرية الجديدة كذلك السد لأنه يقطع الطريق على الدشرة⁽⁵⁸⁾ ومعنى هذا يريد نقل الدشرة إلى قرية أخرى ومن نوع آخر يشارك هو في وضع تخطيطها مع رقعة من يثق بهم⁽⁵⁹⁾ لأنه يرى أن كل شيء يرحل ويحول المكان الذي تتحدث عنه مرتبط بزمان مادي لا يبقى دائما قائما يصبح بعد مرور زمانا نفسها متضنا للمكان⁽⁶⁰⁾ وهذا مخالف لهدف الشانبيط من قرنته الجديدة وإذا كان مرداد قد ترك تقريراً ليجنب القرية خطر الس وخطر الشانبيط

ومرداد كما قلنا متحد في الزمان فهو لا يموت لأنه أقوى من الموت⁽⁶¹⁾ كذلك الأحمر يبقى محمداً في الزمان فهو فكرة والفكرة لا تموت وسوف يبقى كما لدى كل من عرفه أو سمع أفكاره وهو أيضا قيمة ثابتة والدشرة لا تستطيع أن تعمل شيئا ضده لأنه فكرة⁽⁶²⁾.

وإذا كان مرداد من السهل عليه أن يصور الثلج سوادا من القبر والقبر أنصع بهاضا من الثلج، إذا كانت حجته لا ترد فألهم الرفاق بحاسته وبلاغته وضمينهم في صده للوقوف في وجه شحادم حتى صار منبوذاً⁽⁶³⁾ فإن الأحمر تحدث عن عيون تسيل إلى أعين عن شمس تخرج من لأرض، عن مناجل تحصد الأشعة⁽⁶⁴⁾ واختار أن يدخل إلى عقول الناس من عيونهم⁽⁶⁵⁾ وألهمت مشاعر الجارية فاهتزت وتفتح خيالها الجبلي وهذا كله يدل على قوة شخصية وقدرته على التفوق. كذلك نجد الخلاف القائم بين مرداد (الغريب) وشحادم (المقيم) يشابه الخلاف بين الأحمر (الغريب) والطبيب (المقيم) الخلاف الأول حول تفسير الفلك.

وقد سبقت الإشارة إليه، والخلاف الثاني (بين الأحمر والطبيب) سببه الفكر، يقول الأحمر لطبيب: «أنت تفكر في المستقبل وتمشي إلى الماضي»⁽⁶⁶⁾ «وغيوذج كامل للصيانة» «وهيتم هذا لا يمكن أن تجتمع فيه كل هذه النقصان، والأحمر يفضل الدروشة على أفكار الطبيب»⁽⁶⁷⁾ «وحس الطبيب بشقوق الأحمر عليه في هذا الجانب وفي جانب آخر هو أن الأحمر مفاخر وهو عينا محتللتان بالماضي»⁽⁶⁸⁾ وأنه والأحمر لم يكونا على ساعة واحدة ولا على خطوة واحدة⁽⁶⁹⁾، ثم أن الأحمر عوض أن يعينه أشقاء وأقصد عليه المجازة وكل الفتيات، فاشتغلن به دون غيره⁽⁷⁰⁾، وكل هذا أدى إلى تحجيم الطبيب وتقرزم دوره. وهذا الوضع الذي وجد الطبيب نفسه فيه هو الذي ضخم شعوره بالنقص كراهيته للأحمر⁽⁷¹⁾. فأحسن أنه يقوم بدور متفرج غيبي⁽⁷²⁾ وربما هذا الدور الكبير للأحمر، بدأ للطبيب نوعا من الإلقاء له. فوجد نفسه في نقطة الصفر التي لا

تلتقي فيها الأثرمة⁽⁷³⁾ ولعل هنا ما يفسر قول الأخضر بن جبابلي له: أنت لم تعد جيليا أني أراك تنبل فشيئا، ما ينتظره. - إن بقيت على هذه الحياة- هو السقوط أعرف علام السقوط في الثمار والرجال، المدرسة التي كنت أضمن أنها تفريق اضعتك صرت كثير التردد⁽⁷⁴⁾ وهذا يعني أنه لم يعد قادرا على الدفاع عن الماضي (الدثرة أو الجازية) والسبب هنا هو المدرسة. ولم يعد قادرا على الدفاع عن الماضي أو المستقبل أمام الأحمر الذي تقول له: أن المدرسة لم تنفعك، وأن الدروشة أفضل من أفكارك أي أنه صار منبوذا مثل شدام الذي لم ينفعه ما ضربه الذي دافع عنه باستماتة، فكلاهما ينتظر الحل من الآخر، الطبيب من تقرير الأحمر، وشدام من مرداد، وموقفهما من هذا الوضع المشترك هو «الأذعان» لإرادة القادر: الطبيب يرسم قوس نصر للأحمر بالأظافر على جدار السجن، وشدام يقبل العقاب: للصلب والتجحر.

وإذا كانت مقاومة شدام لمرداد قد تجلت في أفعال (رمي مرداد في الهاوية، والإتفاق مع أمير يتعار على سجنه)⁽⁷⁵⁾، فإن الطبيب وبحكم شخصيته المترددة لم يتجمل موقفه من الأحمر في الهاوية (ضمن موقف الدثرة العام) ذلك لأنه متى قتله وقتل كل من يتعلق به⁽⁷⁶⁾ أي أن أفعاله أو قنياه لم تخرج إلى دائرة الفعل. أي أنه كان يتصارع معه في مجال الأوهام فقط. أما الهاوية في مرداد وفي الجارية، فإنها قتل له قتلا لم سقط فيها وإنما قتل قتلا لشدام، وكذلك لا قتل قتلا للأحمر وإنما للشابيط لأنهما صاحبا مشروع وكل منهما يريد نقل الدثرة بغيره، ولهذا استمرت حياة الأحمر مشروعه أما حياة الشابيط فلم يستمر. فالهاوية إذن كانت نهاية له ومشروعه

والسجن في العمليين عنصر مهم، ظهر في العمليين نتيجة لصرع وإذا كان مرداد المقابل للأحمر هو الذي سجن في (مرداد) فإن الأحمر لم يحسن وإنما الذي سجن هو الطبيب وإذا كان مرداد مقابلا للجازية والأحمر فإن شدام مقابل للطبيب والشابيط.

وفي السجن نجد مرداد - كما يقول أمير يتعار- ينشر تعاليمه على الجدران السود في سجن يتعار⁽⁷⁷⁾ كما نجد الطبيب في السجن يقرأ على جدران السجن الألفاظ- المعصي، ويقول أنها ليست ألفاظ فقط وإنما هي معاصي وإن السجن لم يعد الأيام مجردة عن مأسيتها وأحلامها وأنه صاحب مشروع ضخم.. ألفاته الفاضلة أروع من كل القصص، ثم يرسم له صورة الأحمر وأحلامه الحسرة، ومناجل القمص، وكل هذا جعل جدران السجن تتسع⁽⁷⁸⁾

وإذا كان جدار السجن لوحا لمرداد ينشر عليه تعاليمه، وتخرج هذه التعاليم خارج السجن فتؤثر في محيط السجن وتصل إلى أمير يتعار فبصبح من التواقين كما يريد مرداد، فإنه بالنسبة إلى الطبيب وسيلة لنشر أفكاره والتأثير في محيط السجن بقوله: أنا لا أعد أيامي هنا. بدل ذلك أرحل الدثرة بحضارتها بيناتها برجالها يزواجها وشعاشعها بدرواشيها وشيعتها بالأحمر صاحب الحلم الأحمر الذي زرع الأحلام والزلازل ثم أفرج كل ذلك بالآفات صاحبي العمودية وآلفات - دنيايت أجعلها لحمة لحمة لسدا⁽⁷⁹⁾ وإذن هالتغيير يتم

من السجن إلى خارجه إما عملا كما في مداد وإما حلما كما في المجازية.

ولعل الطيب هنا لا يشبه مرداد كثيرا في السجن وإنما يشبه ليرناردو في سجنه (في رواية لقاء) ذلك أن في هذه الرواية فصلا بعنوان من «سجن إلى سجن»⁽⁸⁰⁾ وفيه يعد السجن وخارجه كلاهما سجن وكلاهما فيه سباط⁽⁸¹⁾، وهذه الصورة تقريبا نجدها عند الطيب. يقول: «حاكم السجن واحد في كل مكان والسجن واحد في كل مكان ما الفرق بين القرية والسجن الشانبيط هنا والحارس هنا»⁽⁸²⁾، وتكمل صورة السجن أكثر: «وما أنت فيه سجن صغير في سجن كبير، المساحة التي هنا وخارج السجن متساوية لا تتوهم أن هنا السجن وفي مكان آخر الحرية كلنا سجناء. لا فرق بين من هنا ومن وراء الجدران»⁽⁸³⁾ وإذا كان ليرناردو وقد زاره صديقه (الراوي) حاملا له الكمنجة وقاده إلى مكان «بها»⁽⁸⁴⁾، فإن الطيب أيضا تزوره صانبة حاملة له أخبارا سارة التقرير «والتعنوان» الذي تقيم فيه، ولم يعد سجيناً بل حالماً بعد زيارتها له لما أحدثته من انقلاب وسع منهاه إلى اللقاء⁽⁸⁵⁾ وعندما ودعته لم تنتبه إلى أضفاره المجرورة التي حفر به الألفات على جدران السجن فأصابه أيضا وسيلة لتحرره ولاتحاده بها وبشروع الأحمر.

أما الزردتان في «المجازية» فالأولى أقيمت على شرف الطلبة المتطوعين والتي راقص فيها الأحمر المجازية ولعل الماحل، وانتهت بالكارثة، وهي من تقلد القرية تمام كل عدم وتشكل ظاهرة إجتماعية ممتازة... فيها تزول الحواجز ويرتفع الحجاب وغالبا ما تكون مناسبة للتعرف بين فئات القرية وفتياتها المحجبات⁽⁸⁶⁾ ويعدّها واخفى الأحمر ثم ظهر ثم احتسب. وفيها أيضا ذبح ثورا أبيض من شيران الجنة⁽⁸⁷⁾. وأما الثانية فأقامها الشانبيط وأحضر عجلا وستة كباش، وفيها ينقر مصير المجازية، وتنظف الساحة حتى تصبح لامعة⁽⁸⁸⁾. هاتان الزردتان نجد لهما مقابلتي في مرداد، عيد الكرم أو عيد الفلك. ففي العيد الكرم تقدم كل أصناف الامتعة وتجري المهرجانات ويأتي الناس من كل مكان الأمير والمختبر والفلاح والصانع والزائر يلتقي والمشره ومن التقاليد المرعبة في مهرجانات الكرم أن يجلس الرئيس على دكة عالية تحت عرش تدل من فوقها عناقيد⁽⁸⁹⁾.

وكان يوم الكرم فيما مضى مكرسا لنسيان الذات يوما نشوانا بخرم الحبة ومغمورا بهوج الفهم يوما راقصا لتصفق أجنحة الحرية يوما تزاح فيه الستائر وتهدم الفواصل فيندمج الواحد في الكل والكل في الواحد⁽⁹⁰⁾.

وكان الأحمر قد اختفى بعد الزردة الأولى وبحشوا عنه ثم وجدوه بعد ذلك في بيت ابن الجبابلي، كذلك نجد أن مرداد يختفي، ولكن قبل الزردة ويبحث عنه في الفلك والجمار لكنهم لا يعثرون له على أثر، ولكنهم عندما يعودون بانسين يجدونه على الدكة العالية تحت العرش⁽⁹¹⁾. أما عيد الفلك هو يعج أيضا بالمهرجانات والمعارض بأصنافها وله عقوقس وتقاليد أهصا ثلاثة: ذبح الثور الذي يسبق إلى المحركة ثم إحضار نار المحركة ثم إشعال المصباح الجديد. ويوم كثير الزوار الذين يأتون بالثيران أو الكباش أو التيوس لتقدم محرقات مع ثور الفلك⁽⁹²⁾.

وإذا كان الشانبيط قد اختفى قبل انتهاء الزردة أو في أثنائها فإن شحام (الوجه المقابل لمرداد) يختفي بمجرد ظهور رسول أمير بعتار، كأنه ما كان غير طيف من الأطياف⁽⁹³⁾ وصحيح أن اختفاء شحام هو مقدمة لتحول حياة شحام ومغادرته لماضيه، ولم يكن موتا حقيقيا كموت الشانبيط. إلا أنه انتقال إلى مرحلة أخرى

يحي فيها شحام⁽⁹⁴⁾ بالمعنى الصوفي. وإذا كان مرداد وشحام هما قطبا الصراع عند نعيمة فإن قطبي المداع في «الجزية» هما الأحمر والثانيبيط، ولهذا كان أحد القطبين يختفي في الزردة الأولى (أو العبد الأول) وثاني القطبين يختفي في الزردة الثانية (أو العبد الثاني).

ونظرا لغياب المرأة في «مرداد» بالمعنى الواقعي (وهذا يدخل في عقيدة نعيمة، وهو هنا يشبه كتاب هرمان هيرس: لعبة الكريات الرجالية الذي يجعل كستاليا خالية من النساء) فإن نعيمة يستعصم عن حضورها بحضور غير واقعي (من طريق الحلم). فمرداد كشف حلم رموزا قبل أن يعلنه فيعترف له العالم: أحببت في شهابي صبية كانت أجمل من كوكب الصبح، وكان اسمها أعذب لشفتي من النوم لعبتي وكان اسم هذه الصبية حجلة (ذكر اسمها 7 مرات) فقد كانت قائنا لدمي ولقد عرفت ما يستطيع الدم أن يأتيه من العجائب إذا ما توحدت الإرادة التي تقوده... ويجب حجلة ملكة الأهدية بل رحت ألبسها خاتما في خنصري... فكانت زيارتها أن ألهيت وهي حتى القفران⁽⁹⁵⁾.

فبالإضافة إلى اقتراب الإسمين حجلة وحجيلة نجد هذا التأثير الذي تحدده كل منهما في صاحبه من فوران دم، وربط بالكون وسبب القفران يعود إلى التسميم بالقليلة كما ساسها مرداد، أو إلى قبلة على الخد بالنسيبة إلى عابد الذي أثارت فيه حجلة احساسات-قبلة على الخد- لكن الإحساس الأكثر حدة الذي غطى العواطف الأخرى هو الرغبة الجنسية الجامحة التي وترت جميع جسمه وجعلته يترنح سكرًا وأحس لمرآته متجهة إليها لاحتضانها وامتناع كل مقومات أثرتها. لقد تحول الإحتزاز الداخلي إلى احتزاز جارحي ملحوظ بالعين⁽⁹⁶⁾ فمضمون الإحساس إذن واحد عند رموزا وعند العابد، ولرقابة التي فرضها مرداد على رموزا فرضها عابد على نفسه يشبه نفسه بأنه ضيف في بيت ابن الحايلى وبالإسبانية⁽⁹⁷⁾.

وهذا الإحساس الجنسي عند ابن هدوتة لأن القلب هو المسيطر على الدشرة⁽⁹⁸⁾، وعقيدة مرداد وتروح هي المسيطرة في الفلك ومن هنا جاء هذا الإحساس تشارا في النعم لكل من العملي وإن أمكن تلمس تفسيراً له.

وربما نجد للجارية مقابلة لها في روايته (لقاها) مهدة التي قد حظيت وهي حيلة الخطيئة جاء ليوناردو فعزف على كمنجته. ومضى في عزوه والناس كأنهم في حضرة ساحر عظيم يملون إذا حاله ويجمدون إذا جمد وهذا العزف يؤثر في (بهاء) فتصاب باغصاء يطول مدة أربعة أيام⁽⁹⁹⁾ ويتفق الجميع على أنه سحرها بموسيقاه، وأنه يجب أن يعاقب. ويفسر هذا الموقف إن (بهاء) تأبى التدنس بهذا الخطيئ أو بسواه⁽¹⁰⁰⁾ وهذا يذكر بزيجات الجارية الحرام، فهذا الخطيئ وغيره من سكان الأرض إذا ارتبطوا بها عدت هذه الإرتباطات تدنسا، أو زيجات حراما، خاصة وإن (بهاء) لم تبد أي ميل تشبه الجارية التي يخاف الرعاة إن يقتربوا منها خوفا من أبيها أو خوفا من أن تحرقهم، وربما الميل الذي أهدته للطيب يوم كانت طفلة⁽¹⁰¹⁾. وعلاقة ليوناردو ببهاء تشبه علاقة الأحمر بالجارية، فالأحمر درويش ومجنون وعالم، والجارية درويشة ومجنونة وهي حلم أيضا، واستطاع أن يهد مشاعرهما وإن يفتح خيالها الجبلي وإن يرقص معها وإن يعلق المناجل معها، وإن يجعلها تحس الساحة والدرابش والشايط والعصاف والطيب والجبل والسيف والأحمر بمجمله، تحس بهم كلهم يدورون في رأسها ويرتفعون عاليا إلى ملكوت من النشوة القدسية⁽¹⁰²⁾ فكانهما من عالم واحد. مثل ليوناردو وبهاء⁽¹⁰³⁾.

وعلاقة الأحمر بالجارية اتشحت- إلى حد ما- بالجابب الأسطوري من خلال الجنون والدروشة ولعن المناجل ومن خلال حديثه عن غيرن تسبل إلى أعلى... الخ. هذه العلاقة تشبه علاقة ليوناردو ببهاء، إن علاقة بينهما قديمة تنصل بعقيدة التناخ النعيمة تبدأ عندما كان ليوناردو راعيا عند أمير، وكان للأمير ثلاث بنات عشق ليوناردو إحداهن ولكن البنات الثلاث أحبته جميعا وحاول أن يلتقي بحبيسته روحيا عن طريق

المعروف ولكن النغمة افلتت منه فاعصى على البنات ولم يتمكن من أبقاظهن فحطم شهابه وهام على وجهه، وسب افلات النغمة منه يعود إلى غلبة شهرته عليه غاية- الإجماع- لقد حاول أن يكتمل بها وراء حدود الزمان والمكان لكن شهرته جعلته يتمتع بها ضمن حدود المكان والزمان⁽¹⁰⁴⁾ وعندما لقبها في ليلة خطبتها عادة الجبل القديم غير أن شهرته⁽¹⁰⁵⁾ وربما هذه الشهرة يقابلها عند الأحمر شبه بها ولعل ذلك هو الذي لم يجعل الأحمر ينجع في إرضاء المجازية يقول الدرويش لعابده وهو يتحدث عن الأحمر. الناس تمذهبوا وسجنوا حللوا السنين الطويلة ليحصلوا على نظرة واحدة من الجارية ولم يستطعوا وهو (أي الأحمر) في لحظة أراد أن «يولدها» أمام كل الناس⁽¹⁰⁶⁾. وبعد خروج ليوناردو من السجن يهتدي إلى القصة الضرورية للإجماع بها.. فيبتعدان في فتاة صوفي يوافق عقيدة معينة⁽¹⁰⁷⁾. وهذا ما تبحث عنه المجازية بعد زيجاتها الحرام وهي مستمرة وهي ترفض وإن أرغمت وتمت نفسها إلى الهواية، وكل الناس في نظرها يريدونها لغاية لا تتلقى مع الجانب الذي تبحث عنه لدى الزوج⁽¹⁰⁸⁾.

وإذا كان ابن هودقة يدخل المجازية في شبكة علاقات بحيث تصبح هي (والدشرة) قطبا الرواية. فإن معينة يحصر (بها) في عقيدته فقط ويفرض عليها الخط الذي يتفق معها ويوصحها، ولهذا لم يجعلها تنخرط في علاقات إجتماعية تأخذ حريتها رقعا أو قبولا صوفيا ونزولا حتى ولو تناقضت عقيدة الكاتب.

وربما وجدنا تشابها آخر بين شخصية الأخضر بين الجبابلي وشخصيته أبو منصور⁽¹⁰⁹⁾ «فالأخضر كان صيادا مختصرا يقول عنه القروير المحدث يسقط قبل أن تطلق النطقة من البندقية⁽¹¹⁰⁾». ولم يكتف بصيد الطيور والخيرانات بل اصطاد الساس الدس عاشوا سادا فقد قتل أربعة من رجال الجندرية وثلاثة حراس غابات ومقتنا سريرا غامر إلى قرية للتحقيق وقاضى محكمة⁽¹¹¹⁾ وسدقته لا تفارقه، وكان يصطاد الحمام عندما سقط الشانيط، وربما سقط بسبب «الباريس السديم» أطلقها الأخضر على الحمامتين.

أما أبو منصور فهو صياد ماهر في الساحة على الإطلاق، وللهكايات كثيرة وطريقة عن مواقفه مع الوحوش والطيور واللبصر وقد خسر في معركة مع الدب ثلاثا من أصابع يده اليسرى ولكنه في النهاية قتل الدب ونجا بحياته⁽¹¹²⁾.

وهو على خشونة مظهره قد جمع إلى قوة البدن جمال الصورة نعمة البساطة ونقاوة الفطرة مع الكثير من عزة النفس والبهية النيرة⁽¹¹³⁾ وتظهر براعته في الصيد، في إسقاطه هذا الحج الذي سقط أمام الراوي (نعيمه) الجالس قرب «عين الدموع» ولكن عندما يجلس إلى جانب الراوي تتحول وظفته. إذ يصبح مصدر معلومات أو دليلا يقدم معلومات عن المنطقة وتاريخها وعن قصة ليوناردو وبنات الأمير» وقصة الحب بينه وبينهن، ويقدم له الراوي سجارة ويشعل نفسه أخرى⁽¹¹⁴⁾ أي أن أبا منصور يأخذ دور الراعي الذي التقى به عابده قرب.. عين الضيق.. المكان الذي كادت الكباش أن تسقطه في الهواية. ثم يشعل له في سجارة ولنفسه أخرى ويكون الراعي مصدر معلومات لعابده عن الدشرة والمجازية والأحمر.. الخ⁽¹¹⁵⁾ فالمكان الذي جلس فيه الراوي وأبو منصور يكاد يكون هو نفسه الذي جلس فيه عابده والراعي: مصدر معلومات، العين، الطريق الضيق، الدخان ويمكن أن نجد تشابهات أخرى طبيعة الجبل أجرد. القصة أو بالقرب منه إبتهاء بالساحل، الضباب الذي يحلل القصة أو يبرز الجبل، الطريق إلى القصة ملتو- الهواية.. الخ

وبعد كل هذا نصل إلى سؤال: هل «المجازية» هي «مرداد» أو «لقاء»؟ الواقع أن «المجازية» بالرغم من هذا الجدل، فإنها رواية ذات تميز تلك شخصيتها ومؤلها ليس معطلة لا معطف نعية، لأن المجازية لم تقم علاقة بتعمية وحده، وإنما انفتحت على كل التراث الإنساني والتقاليد الأدبية فبمقدار ما يبذل الأدبي من جهد

للإستقلال عنها فإنه لا يستطيع، ثم أن مرداد في رأي بعض النقاد ليس رواية، وكان لقاء بالمعنى المصطلحي لكلمة رواية، ولعل غنى رواية الجازية والدروشي يجعلها متعادلة مع كثير من الأصناف الأدبية الروائية أو غيرها. وبالرغم هذا التجادل فهي رواية تملك شخصيتها وفرادتها. وهي فاتحة طيبة لرواية جزائرية حوارية، تلمح الشخصية فيها تنمرد على مؤلفها وتسلق طريقها الخاص حتى ولو خالف طريق المؤلف الذي اقترحه على الشخصية فالجازية إذن - وهذا ما فهمناه - جعلت مرداد ولقاء في مظهر حتى تحللت عناصرها، ثم تناسجت بهذه العناصر وبغيرها لتقطع أو تكاد صلتها بمصادرهما، وهذا التشابه لا يضرها في شيء، بل ربا لها الفضل على مرداد الغافقي في رفوف المكتبات، بتحريرها له لتسلق طريق آخر غير الذي قرضه عليه نعيمة وسمات أخرى، وريضة أخرى وهذا لإختلاف وجهة النظر الفكرية والأدبية عند كل من الكاتبين. وهذه الدراسة تبقى ناقصة إذا لم تكمل بدراسة أخرى أو دراسات أخرى عن الجدل، أو الحوار في هذه الرواية.

اللهو أعش

- [illegible]

الكتابة وإشكاليات المعنى قراءة في بنية التفكك في رواية تجربة في العشق للطاهر وطار

تعرف الكتابة الأدبية باستقلالية خطابها، وتعارضه مع كل برعة نفعية، حيث تعد نشاطاً قائماً بذاته، فلا يقصد الشاعر أو الروائي إلا كتابة القصيدة أو الرواية، أي كتابة التجربة، التي لا تعدد أن تكون معادلاً رمزياً واستعارياً لحركة الفعل الإبداعي، والتي يمكن أن تؤزل باعتبارها حقيقة سيمبوطيقية، أو عالم من العلامات.

ولما كانت الكتابة الأدبية فعل في اللغة يبرعم عبر طاقاتها الدلالية والرمزية، فإنها اليوم تحاول أن تقارن نوعاً من التحريف اللغوي عن طريق استخدام قدر كبير من الغموض والإستطراء والتناقض، فتسهم بذلك في تصدع خطابها رغبة في تمجيد إيديولوجيا، والبلوغ به إلى حالة من الخواء⁽¹⁾ والإفتقاد، بحيث تصبح شحناته الدلالية لا تتوفر على أكثر من أطباق من المعاني، أشبه بالأطباق الخلمبية، شفاقة وغير قابلة للتحديد، لكنها تستطیع أن تشغل حيزاً رمزياً من خيال القارئ، بما تسهم به من إثارة الوعي، الذي يتحول من مهابة المطاف إلى وعي بصيرورة الوعي، وبهذا تكون الكتابة قد ألجزت فعلها الإبداعي، وتحولت إلى حالة تجاوزية للساند، وتكسیر لمنطقه العادي، وإلى طاقة لتفجير اللغة والأشكال، وتشويش المعنى وإلغاء خرافته⁽²⁾.

وقد أصبحت الرواية الحديثة بفعل نزعتها التجريبية، وحدة بنوية ممزقة ومفككة، تمتلكها تناقض رائع،

بعد أن مجردت من ركائزها التقليدية، ولم يبق لها ما ترويه سوى الكلمات، حيث صار فعلها الروائي متحدا بالفعل اللساني. ومشكلا نظاما متناغما من العلامات والعبارات، التي تحاول أن تبرح، ولكنها لا تقول، لأن ما يمكن قوله متبعثر عبر تفكك الخطاب، ومتوار خلف مجموع انزياحاته الدلالية.

وإنه في إطار توديع الرواية لكتابتها النمطية، وتبنيها لنوع من الكتابة الإغترافية الإستغرافية، لم تعد تعترف بالأطر والحدود، بقدر ما تنزع نحو التجاوز والإجتياح، إحتياج كل الحدود، لاهاغراقها أو إغنائها، بل يجعلها أكثر تعقيدا⁽³⁾. وبذلك تدخل الرواية في نوع من المناقضة مع ذاتها، وتحمل بذور غريبتها، إذ الذي يتكون عن طريق التصدع أو الفجوة يخلو حرفيا من سمة الموضوع المحدد، ولا يمكن ربطه بشيئه أو توضيحه⁽⁴⁾، وذلك لأن الكتابة الروائية في تعانقها مع اللغة، قامت بهاجمة قواعد اللغة نفسها، على المستويين المعجمي والتركيبي، واستعاضت عن الوحدات المنطقية والجمل بفيض من الألفاظ والكلمات المستحدثة والمستعارة، التي يلفها الغموض وعدم التحديد، فهي من اللغة وليست منها في الوقت نفسه⁽⁵⁾. وبهذا تكون الرواية قد تجاوزت السائد وغادرت فضاء المفاهيم، وأصبحت أكثر حرية وأكثر معاناة، إنها شكل بلا حدود، وتبعثر فكري وحسي، قد يصل عبر فرضي الكلمات وتبعثر الجمل، وسيلان مستمر للغة لا يتحدثها أحد⁽⁶⁾. إلى إلتاح خطاب هببي، أو شكل مهلوس للنص لروائي

وقد استطاع وطار في إطار حركة التحريب، التي تصب في محرى ثقافي متحول على المستوى الغربي، أن يمارس في روايته الأخيرة تجربة في العشق. نوعا من الكتابة الهذلية الإستغرافية، وقد تسلح بالمتولوج كوسيلة لإنجاز خطابه وتوصله عبر رؤية أحادية مشوشة، هي رؤية الراوي/البطل، وترتب عن هذه المتولوجية الهذلية، التي هيمنت على الخطابات الروائي وطبعته بطابع خاص. تكسير عسودية الورد، وتشويش دواليب الزمن، بل وتعطيلها أحيانا، بطريقة مجازية يتعاقب من خلالها الأسطوري بالتاريخي، بالعقدي السياسي، بالحلمي بالإشاعات والإفترامات، والأكاذيب والمبالغات والأمشال، وكل ما يمكن أن يسقطه اللاتصور من مكبوتات، عبر اندماج حركة الوعي بجمري النص، حيث تصل الرواية عبر تفكك بنية خطابها، وتداخل أزميتها، إلى نوع من التراضية، تكون فيها الهيمنة للعاشر المطلق.

ولما كانت قراءة مثل هذه الرواية تحتاج إلى نوع من القفز فوق تضاريس الكتابة، والإحتراز من الوقوع المتاهة، التي تصفها الكلمات، من خلال تدفقها وتبعثرها، إذ الذي لا يحسن القفز - كما يرى بلا نشور - لا يحسن القراءة، ولذلك فإننا سنقوم فيما يلي من الدراسة بتجلية بنية التفكك في رواية تجرده في العشق من خلال الوقوف عند مكونين أسلوبيين، طبعها خطابها بطابع خاص، هما المتولوجية والتصددع الردي، ثم التناس والترميز.

I- المتولوجية والتصددع المردي؛

إن الكتابة كهاجس نزوع تحارب الأشكال والمضامين السائدة من أجل الوصول إلى إنجاز فني يجعلها لا تقول ولا تعي إلا ذاتها، بحيث تصبح الرواية مثلا، ليست رواية بما تتضمنه من فيضان معنوي ودلالي، وإنما

تطرحه من إشكاليات ومن تحريف على مستوى اللغوية السردية، وذلك لأن معنى النص - كما يرى بارت - لا يمكن في تعدد تفاسيره وترجمات، وإنما يمكن في تعدد أنظمتها، وتنوع قراءاته، وفي قدرته غير المحددة على الإستنساخ الدائري⁽⁷⁾، وحتى في حالة النص أحادي البعد والرؤية - كما هو الشأن في الرواية المنولوجية، التي تنزع إلى تقديم تأويل واحد لتعددية مظاهر الحقيقة الواقعية⁽⁸⁾، يمكن المروائي عبر المنولوج أن يقدم لنا نصاً متعدد الأصوات والإهتمامات والإيقاعات.

وقد استطاع وطار في رواية تجرية في العشق، وعبر هيمنة ضمير المتكلم على عملية السرد، أن ينجز منولوجاً هذياناً على لسان المستشار، الذي يقوم بدور الراوي والبطل، حيث تسمح له رؤيته أن يهيمن على مجرى الأحداث في الرواية، وبالتالي أن يعرف عن الشخصيات الأخرى الحاضرة في النص ما تعرفه هي أيضاً عن نفسها، وأن يتعقبها عبر مجرى النص بانطباعاته وتعليقاته، بحيث لم يدع أي منها تغرب عن بصره لحظة، ولم يكتف بهتميشها، بل كان يسعى دائماً إلى تجسيدها وشكل أي فعالية حوارية يمكن أن تتولد عن تدخلها في الحوار، أو عن مشاركتها في الأحداث، في أي لحظة، وفي أي موضوع، حتى يخيل إلينا، أن هذه لرواية قد فقدت صفة الحوارية، وانحسرت في نفس الوقت نحو بناء المعنى الأحادي البعد، وقد أدى قاضي الأصوات الراوي مع صوت المؤلف إلى إصعاع طابع المنولوجية السنتيكية⁽⁹⁾ على خطاب هذه الشخصية، بحيث كاد هذا الخطاب الذي يوظف مجموعة الخطابات الأخرى في الرواية، أن يتحول إلى خطاب إقناعي، يمارس تسلطاً إيديولوجياً مباشراً. ولكن لجوء الكاتب إلى التصرية الهذيان، قد خلص نظرته المنولوجية من الطابع الدعائي.

وقد أسهم كذلك تصدع البنية السردية في الرواية في إصعاع طابع التعددية الموضوعاتية والشكلية، والإيهام بشمولية الرؤية، وأدى وبالتالي إلى تمعثر الرؤية الأحادية المهيمنة، وتشعبتها عبر مختلف التسريعات، التي تؤلف النص، وكذلك عبر توجعات وهي المستشار، الذي يشغل تشظي عباراته كل مساحة النص، وهو أسلوب تلجأ إليه الرواية المنولوجية، حينما تنزع إلى تقديم رؤيتها الخاصة من خلال مظهر تعددية الرؤى والأساليب أو تعددية المعاني.

وقد عمد وطار عبر هذا التسجيع التخيلي الإستعاري، إلى محاكاة لون من ألوان الهذيان الواعي، الذي مكنته من ممارسة دور المثقف الناقد، الداعي إلى التغيير والتجاوز، حيث تجده من خلال تمعثر أرائه عبر مجرى النص، ما يلتصق بمشعر ويتندد ويحكم على الظواهر والأصوات الإيديولوجية، ولا يترك موقفاً يمر دون أن يسجل رغبته العارمة في المعارضة والنقد والإدعاء، وقد سمح له هذا الأسلوب الهذيان أن ينتقل بحرية عبر توجعات الوعي من موضوع إلى آخر، وأن يمارس أسفاراً خاطفة عبر المكان والزمان والذوات، مطلقاً - في القالب - من عبارة أسرة، بقي صداها يتردد في سمعه، ويستغفزه من حين لآخر، «هاه، يمكنك الحضور حالا»⁽¹⁰⁾، وهي عبارة «لازمة»، تقوم بدور المحفز للوعي التجلي لثانته، والهابس منها في الوقت نفسه، على ممارسة الهذيان، حيث تنطلق الذات في البحث عن ذاتيتها الضائعة بين كواليس المسرح وأروقة الوزارة،

أو بين الآن والتاريخ، وفي ظل حركية هذا الإيقاع يبرعم الحلم بالتعبير معانقا الخوف من التهميش، ويستمر البحث والسؤال في الزمن الراهن، وعبر دهاليز الذاكرة، وفي كل مرة تزداد المعاناة ويكبر المرح. «هـ» يمكنك المحضور حالا، فيشوب المكتوب، ويترع للإقصاص عن ذاته، وانفصا كل أنواع التسلط، ومطالبا بإعادة مسالة الذات بشكل مختلف عما هو مأثوف، والسعي إلى كتابة كائن جديد ينشد الهوية في الاختلاف والسؤال، لا في الجاهز المضمن، ولذلك وأينا وطار في هذه الرواية يحاول أن يمارس الاختلاف والعناد، ويرفض الاستنساخ لا على مستوى الطرح الإيديولوجي فقط، وإنما أيضا على مستوى الكتابة، وهو كما يبدو في هذه الرواية يحاول أن يحارب مسالة الكتابة متسلما جرب مسالة الذات، وهو متسلما اكتشف أنه -كشقف- مسكون برغبة عشقية لا متناهية، تصل به إلى درجة الإقتتان والتصوف، اكتشف أنه أيضا في مجال الكتابة الروائية مسكون بالرغبة في الإنحراف عن المعتاد، وتكسير المألوف، وقد استطاع من خلال رواية تجمرية في العشق أن يخلق فضاء عاتما ومنتشرا، وأن يتتبع طريقة أخرى في الكتابة تنأسس فيها الحكاية عبر فقدان ذاتها وضياح خصائصها.

وإذا كانت لهذه الرواية من قبعة جمالية ودلالية، فإنها تكمن أساسا في أنها تجمرية خاصة في الكتابة، تفيض عما يمكن أن يقال عنها، أو يكتب حولها، مثلما فاص حطابها الهدباني من خلال دعاوي الجنون والملل واللامبالاة، وعبر مجرى وعي الراوي لسطل التجميل لادته -عن التحديد والقياس، وقد مكن هذا الفيضان المتولوي الروائي من خلق نوع من اللحمة داخل التفكك الشكلاني والنشطي الدلالي، وذلك من خلال نزعتيه إلى تحويل الشكل إلى معنى، وتحويل المعنى إلى شكل، وهو ما تفعله الأسطورة أيضا - كما يرى بارت⁽¹¹⁾ إذ أنها لا تعدو أن تكون لونا من ألوان «رغبة المعرفة بطرق مجاورة»، وهو أيضا ما فعله وطار من خلال إغراق خطابه المتولوي بألوان من المرجصات التاريخية والثقافية، وغرها إلخ

11- العناصر والرموز:

إن حاجة الإنسان إلى استخدام الرمز تنبع أساسا من رغبته في إحضار جميع الأنظمة الدلالية، واستغلالها في بيا المعنى، ولذلك يمكننا أن نقول، أن الأحداث والظواهر والأشياء.. لا يمكن أن تحقق وظيفتها الثقافية إلا من خلال قدرتها على إثارة المعنى داخل النص، وعليه يمكن التسليم -كما يرى أليك- بوجود نظام من العلاقات المتبادلة بين الإشارات والمعاني. يسميها باللهجة الخاصة بالنص، يؤدي التأمل فيها إلى الفيغة الجمالية⁽¹²⁾

وإنه انطلاقا من هذا المنظور حاولت رواية تجمرية في العشق أن تؤسس فعلها الروائي الخاص، أي طريقتها الخاصة في التعامل مع عناصر الحكيم، بحيث لم يبق لها ما ترويه سوى الكلمات، بعد أن جردت كل عناصر السرد فيها من فعاليتها القصصية، واستحالت إلى بناء مفكك يهيمن فيه الاختلاف والتناقض على الانسجام والتوازن، وتعدت نصا للقراءة والنشويش والحيرة، تتقاطع عبرها المقبوسات الفنية والحضارية والثقافية، مشكلة حقلًا سمبائيًا، تغيب عبره الحدود من أجل إنتاج فيض من الدلالات والمعاني.

ولعل أول علامة تناصية يمكن أن نقف عندها هي عبارة «تجربة في العشق» لما تتوفر عليه من شحنات ترميزية، تجعل منها علامة دالة على النص. تتقدمه وتعلن عنه، أي تسميه، وفي التسمية إعلان عن فعل الخلق، وهكذا يصبح النص انطلاقاً من العنوان عملية مستمرة من التسمية والتفريب، ومشروع كتابة⁽¹³⁾. تنفضي المحيلة الفعالة عبره إلى الجمال، مثلما تنفضي إلى الإقناتان وجنون العشق.

وقد أمضت عبارة «تجربة في العشق» من خلال علاقتها الشائقة بالنص الروائي، إلى قبض من المعاني، منها على مستوى المجمل أن العشق إفراط المحبة ولزوم الهوى، وعند الصوفية هو الحب بمعنى صاحبه عن كل شيء سوى محبوبه، والحقيقة تسري من جميع أجزاء بدنه وقواه وروحه، وتجري فيه مجرى الدم في العروق واللحم، وتعر وجوده بحيث لا يبقى فيه متسع لغيره، والعشق في العنوان تجربة ومكابدة، وثوق بحركة قلبي، فيدفع بصاحبه في كل حذب وصوب، من محاولة لإقامة علاقة مع العالم من حوله أو على الأقل الإنسان بلحظة حية يكون فيها الإنسان حدثاً ومشاهداً، أما على مستوى النص فالعشق نوع من الرغبة في إقامة تواصل مشبوه مع عمود هاتف، وهو أيضاً إعلان عن بداية اضطراب علاقة المستشار مع الحقيقة، بعد أن عجز في زمن الحذر والكرهية السلطوية عن إقامة أي نوع من أنواع التواصل العشقي مع بني البشر.

ول كان هذا «لعشق الذي يتحدث عنه النص، عشقا كاماسوتريا، لم يتحقق إلا من خلال نسق رمزي، فإنه مثلما جاء متصدرا الرواية، جاء أيضا ملتصحا بنهايتها ومعلنا عن إمكانية البدء في الفعل الإبداعي؛ وقال واصرف، متذكرا كل عالم يتذكره في البهر، خاصة حرية، ومفاجئتها السارة، والعزم الذي أقره على كتابة مسرحيته⁽¹⁴⁾»

وحينما يتجدد العنوان إلى لمن يحده مسكونا برموز ثقافية متعددة تجعل منه -على الرغم مما يتميز به من متولوجية هذيانية- نصا مفتوحا بقاءه «إعلاق» ونفسه حصائص تناصية وترميزية، تسهم من خلال انطوائها على مستويات متنوعة من حفرية المعرفة، في إثارة المعنى وإبث حده. وبذلك تغدو قراءة مثل هذا النص تأويلا واستكناها لما يقوله غير نسيجه الإشتعاري⁽¹⁵⁾ الذي ينور على فعالية تناصية متميزة، تجعل منه علامة مفتوحة على عدد لا نهائي من المعاني والدلالات⁽¹⁶⁾.

وقد استغل وطار في هذا النص آراء كدات مبدعة ومتفكية لعدد لا حصر له من النصوص الغائبة، من أجل بحث نوع من الحوار عبر مخزون الذاكرة مع داته الثقافية، لمواجهة عمق الحاضر. وخلقته بقينياته الغربية، لباحثة عن الاختلاف من أجل الاختلاف، وبعث رموز ثقافية لا يستطيع العقل الغربي أن ينكر حضورها وفعاليتها، وقد انطلق في تعرضه للمؤسسة الثقافية الجزائرية من وزارة التعليم العالي وبالذات من تأزم العلاقة بين الوريث والمستشار بسبب دعوة الشاعر اليمني الكيف عبد الله البردوني، وإقامته على حساب الثورة الجزائرية في نزل الأوراسي، بزه العروبي. وتعاطيه الحمر والشعر؛ هذا الشعر الكبير الذي يجعله الوريث ويعرفه كل المستشرقين، بما فيه جاك بيرك صديق الجزائر، الذي يعرفه شخصيا ويظهر لشعره؛ ومن خلاله يستعرض وطار دور المعنى في تاريخ المشرق الثقافي انطلاقا من بشار شاعر الساكس، إلى فيلسوف المعرفة ثم فيلسوف القاهرة، صاحب الفكر البيرونيستاني، الذي تجدى التاريخ وقفز على العوائق الحضارية، والذي لم تكن روحته فرنسية فحسب وإنما كانت باريسية⁽¹⁶⁾.

ويستمر وطار في استقصاءاته الإنتقادية عبر توظيف أشلاء من النصوص الغائبة، بعضها ينتمي للتاريخ لعربي إسلامي انطلاقا من حادثة السقيفة «منا أمير ومكرم أمير» إلى صياح فلسطين، وبعضها الآخر عبارة عن نف من مأثور القول العربي شعرا ونثرا وقرآنا، استغارها بعقوبة من أجل المعارضة والإستنساخ.

رواية -أي وطار- حين يلجأ إلى التناص، يتخذ منه -كفعالية ثقافية وإبداعية- وسيلة للتوسيع والتعديل والإضافة، أو الإحفاء، حيسا يتعلق الأمر باستعارة، فزمن الرموز الثقافية أو الأساطيرية، من أجل بناء عالم سحري مواز لعالم الواقع ومفسر له؛ عالم تتداخل عبره الحدود، ويند عن التصنيف الموضوعي؛ وقد قام وطار في رواية تجربة في العشق باستغلال مجموعة من الرموز الأساطيرية الإغريقية والمصرية والأمازيغية، بطريقة مجازية، بحيث أدى تقاطعها مع رموز التخيل الواقعي إلى خلق نوع من التماثل المجازي بين المتخيل لواقعي والتخيل الأسطوري، ومنح هذا التعانق عبر تلويناته التعبيرية عنصر الصراع في الرواية بعدا دراميا، وذلك من خلال إحلال الأساطيري محل الواقعي، بحيث يخيّل إلينا أن الصراع انتقل من مستوى التخيل الواقعي، أي من كونه صراع بين البشر «الوزير وأعوانه من ناحية، والمستشار بمفرده من ناحية أخرى» إلى مستوى الخيال الأساطيري، بحيث أصبح الفضاء الروائي «مجالا ديناميا لصراع الأرباب والآلهة والقوى الكونية المشاحتة»¹¹⁷، وقد دار هذا الصراع الموازي بين «زيوس وأعوانه أرغيس وأهر فيس وهيروميس» من ناحية، وبيرومونيوس بمفرده من ناحية أخرى، وقد كان صراعا بين الألوهية في تعاليمها وسطورها وجبروتها، وبين البشرية في تسميمها وفي مثاليتها، التي يمكن أن ترتفعها إلى مستوى الرواية وقد أضفى هذا الصراع الشيع بروح الأسطورة على الرواية إبقاء خاصا، جعلها كعمل إبداعي تقترب أكثر فأكثر من الشعر ومن الأسرولوجيا، ومنحها حمولة تراجيدية إلى جانب حمولتها الإيديولوجية والهرمية، وأسهم كل ذلك في جعلها «فنا مسرحا يتقاطع وتنداد عبره للمعوقات المتباينة، مشكلة حقلا من الدلائل والرموز التي يمكن أن منح مثل هذا العمل «لحس» إمكانات قرينة لا متناهية.

انتهى/ن 1990/11/17

الظاهر روائييه جاعقنائة. الهوامش:

- 1- عبد العزيز بن عرفة، الإبداع الشعري وتجربة السحر، دار ابن رشد للنشر، 1982، ص 6
- 2- المرجع السابق، ص 42
- 3- إبراهيم السعافير، إشكالية القارئ في نقد النسي محمد نكسر لعربي صادر مركز الآداب العربي، بيروت، عدد 60، 61 جدي/فبري 1989، ص 32
- 4- ولیم راي النسي الأدبي، من الطهرانية إلى التمكنكية ت د برنيل بروف، دار المأسور للترجمة والنشر، بغداد، ط 1، 1987، ص 202
- 5- R Barthes, Le plaisir du texte Paris, col points, 1973, p 51
- 6- ميشيل فوكو نظام الخطاب، ت. د. محمد سبيلا، دار الفکر، بيروت ط 1، 1984، ص 87
- 7- R Barthes, s/z, Points, 1970, p 126
- 8- حميد حبيدي أسطورة الرواية، مدخل نظري، منشورات مآل، الدار البيضاء، ط 1، 1989، ص 44
- 9- المرجع السابق، ص 48
- 10- الطاهر وطار، تجربة في العشق، دار الإقنفاء، الجزائر، 1989، ص 25
- 11- R Barthes, Mythologies, Points, Paris, 1970, p 217
- 12- ولیم راي، الفن الأدبي، ص 145
- 13- R Barthes, s-z, p 17
- 14- تجربة في العشق، ص 266
- 15- حميد حبيدي، حائط الناص وإشكالات العمل الأدبي، عبرن القالات، عدد 2، الدار البيضاء، 1986، ص 8
- 16- تجربة في العشق، ص 36
- 17- د عاطف جردة نصر، الرمز الشعري عند الصرفة، دار الأندلس، بيروت، ط 3، 1983، ص 30.

د. علي نجيب إبراهيم

معالم مقولة «القيح الفني» في رواية: شرق المتوسط

حول المدجل الجمالي

لا تزال دراسة الرواية على ضوء المنهج الجمالي تخطو خطواتها الأولى وببطء شديد. وقد يرجع حذر النقاد من هذا المنهج إلى أنهم يحاولون عدم الخضوع للأمزجة الذاتية التي يفرضها عليهم ما يستوونه به وحكم القيمة. فعلم الجمال أصلاً هو علم معياري لا يقرّ له قرار. وتبقى أحكامه مهما بلغت حياديتها، أحكاماً أقرب إلى الذاتية التي يهجرها عصب الزمان باتجاه الموصوعية، والدقة العسية. ولعل أكثر ما يزعج النقاد المهتمين بهذا الحقل المعرفي هو منهج «المولات الجمالية» Les catégories esthétiques الذي لا يقضي الجدل فيه إلى نتيجة واضحة، ولا سيما عندما يتعلق الأمر بمعايير الطواهر الجمالية، فمن يستطيع أن يقطع القول بجمال ظاهرة وتبع ظاهرة أخرى. وهل يمكن أن يعتمد أساساً لا يتغير في تقويمها لجماليات الكون، والطبيعة، والهن؟

الواقع أن علم الجمال علم إشكالي، غير أن طرح الإشكاليات المعرفية أمام الباحثين صفة العلوم كلها. ونحن نحسب أن القضية الحالية من الإشكال والتعقيد لا تدخل حيز البحث، وتبقى مندرجة في سلم البديهيات. والمقولات الجمالية كغيرها من المقولات الأخرى، إن كانت أخلاقية، أم نفسية، أم فلسفية، هي أدوات دعنية للإدراك وطبيعة العقل توجب تنظيم المعرفة في مفاهيم محدّدة من شأنها أن تعكس الصورة الأقرب إلى الصحة عن قوانين الحياة والمجتمع. وإذا كانت المفاهيم خاضعة للتطور الاجتماعي والتاريخي، فذلك لا يعني، في أنه حال من الأحوال، بطلان وجودها بل على العكس تماماً، إن ما يثبت دقة مفهوم من المفاهيم أو عدم دقته هو سباقه الثقافي والتاريخي حيث يفقد من غير المشكوك فيه أن لكل عصر مفاهيمه الخاصة، لكن ليس له مفاهيمه المعزولة عن مفاهيم العصور التي سبقتها. وهكذا فمقولة الجميل عبّرت عن ذوق اليونانيين، والرومان، والبيزنطيين، ومفكري عصر النهضة، وهي أذواق مختلفة، ومع ذلك احتفظت بسيرورتها التاريخية التي لا تناقض تنوع مضامينها. ولولا ذلك لما أمكن تأريخ علم الجمال، وضبط نظرياته منذ القدم حتى أيامنا هذه.

علم الجمال هو إذن علم إشكالي، وأقصى درجات تعقيد نابعة من تقويم الطواهر تقويمياً جمالياً يبدو أنه

علم الجمال هو إذن علم إشكالي، وأقصى درجات تعقيد نابعة من تقويم الظواهر تقوياً جمالياً يبدو أنه لا يمكن أن يستكين لمعيار علمي. ولكن الاستمانة بمفهوم «المقولات الجمالية» تحمل عقدة رئيسة من المسألة، حتى مع افتراض أن هذه المقولات تفتح باباً عرضياً على تضارب الآراء، وتناقض وجهات النظر. وعلماء الجمال -على الرغم من كل شيء- متفقون على أن الإنسان جميل بطبيعته إلى تصنيف إدراكاته، ورطبها ذهنياً بطرائق شتى: فهو يدرك طابع الأشياء من خلال قائلها، أو من خلال تباينها. وقبل أن يخوض في تفاصيل علاقاتها يرتبها ترتيباً عاماً لا يلبث أن يتدرج تدرجاً تنازلياً باتجاه صفاتها الخاصة، والإلمام بالآليات تكوينها، وقوانين سيرورتها الداخلية والخارجية. وذلك كله مرهون بتجربة الفرد، ووعيه، وثقافته، وقدرته على التحليل والتركيب بما يتطلبه من تعميم وتخصيص، واستقراء واستنتاج، وعزل واختيار.

ذلكم هو شأن الإدراك عامة، وشأن الإدراك الجمالي بصورة خاصة. وإذن فلا غرابة من أن تتجسد ظواهر العالم الجمالية في مقولات أساسية كالجسيم والقيبح، والكوميدي والتراجيدي، والسامي أو الجليل. وفي غضون كل مقولة تتفرع روابط عديدة يحدد قربها من مركز المقولة أو بعدها عنه ماهية مقولات ثانوية أخرى مثل البطولي، والرائع، والحسن، والتناسق، والمتهذل، والشنيع... الخ.

وسيبقى الحكم الذي نطلقه على هذه الظواهر أمراً مختلفاً عن أمر تنظيمها وفق المفاهيم والمقولات التي ذكرناها. فننظمها بتعلق بكبرنتها وشروط وجودها على الشكل الذي وجدت فيه، على حين أن تنويعها مرتبط بذواتنا نحن بصفتنا ذواتاً تتدرق هذه الظواهر، وتعيها جمالياً. وشأن بين هذا الأمر وذاك؟ فنستيقظ الظواهر وإدراجها في سلم صفاتها قضية عقلانية لا يستقيم الإدراك من دونها، بينما نجد أن استيعابها جمالياً يتجاوز معطيات العقل والإدراك ولا يعتمد عليها إلا في مرحلة الأولى. وهو خاضع لأعم القوانين المعرفية والعنيفة، كما خضوعه لأكثر القوانين النفسية والعاطفية دائمة. وبعبارة أدق نقول: إن ذوق الفرد تعبير عن ذوق الجماعة التي ينتمي إليها، ولظروف الإجتماعية التي يعيشها، وهو كذلك تعبير عن خصوصية شخصيته ومكوناتها الثقافية، والعقائدية، والنفسية. وبناء على ذلك يستشعب الإنطباعات الجمالية في شعاب شتى، وربما صبت جميعها في محيطين:

- 1- محيط الإنطباعات المتعة التي تخلف في النفس إرتياحاً وبهجة كذلك الإنطباعات التي نستشعرها ونحن أمام منظر غروب الشمس، أو أمام لوحة فنية تجسد هذا المنظر
- 2- محيط الإنطباعات المزعجة، والمشاعر السلبية المتولدة عن رؤية ماهر قبيح أو مشوه. كمنظر القتل، والموت وما يقترب منها.

وعلى ما يبدو من تناقض بين هذين المحيطين، فهما يتضمنان قيمة جمالية ما، فالجميل قيمة جمالية، والقيبح قيمة جمالية كذلك. وكلتاهما موحودتان في الواقع وجوداً غير غائي فأي شكل -كما يقول ديدرو- سواء أكان جميلاً أم قبيحاً، لا يملك إلا الكينونة التي يجب أن يكونها. وبفض النظر عن اعتبار ديدرو أن ذلك ترجمة لعقلانية الطبيعة، نقول: الجمال والقيح من حيث أنهما قستان متناقضتان الأولى سلبية، والثانية إيجابية، من شأن الإنسان وحده، فهو الذي يخلق على الظواهر قيمة تعكس مستواه الإجتماعي، والذوقي

معاً. حتى إن الفن قد يجعل من القبيح موضوعاً له دون أن يجافي طبيعته التصويرية الجميلة. وهنا تبدأ مفارقة جديدة تبدو في دياكتيكية الجمال والقبح في العمل الفني حيث يصير الشكل يتناقض الفني والتقني تجسيدا للقبح الذي يواجه الفنان، ويقنع جمهوره بأنه كذلك. وهو بذلك يقوم بتقويعه جمالياً، ناقلاً إلينا ما يريد قوله على شكل صورة مشحونة بالتعبير والإيحاء. وما تدوّنا لهذه الصور إلا ضرب من التقويم الجمالي المعبر عما أكثر من تعبيره عن الموصوع الذي نقوم به. وهذا ما يوسع مجال المشاركة في الكون الجمالي الذي يخلقه خيال الفنان ويجعلنا نعيشه كما لو أنه عالماً المصمم. لكن هل آن لنا أن نسال عن كيفية تجسيد القبح تجسيدا روائياً، وعن أهمية الإبداع اللغوي في هذا التجسيد؟

سنحاول أن نجيب عن هذا التساؤل بالإستناد إلى نصوص رواية شرق المتوسط «التي نرى أنها خليفة بولفا» المزيد من الأضواء على إشكالية المقولة الجمالية المتضمنة فيها وهي: القبح الفني.

(2)

تحكي رواية «شرق المتوسط» قصة رجب إسماعيل الماضل السياسي الذي دفع ثمن نضاله غالياً، فدخل سجون السلطة، ولاقى أقصى ضروب التعذيب وأشتتها، ولم يستسلم ويخبر عن زملائه، أو يتعهد بعدم التعاطي مع السباسة. وكانت أمه تشد أزره، وتقوي من قدرته على الإحتمال. وبعد وفاتها جاءت أخته أنيسة تعزف على أوتار عاطفته. ولما كان موشكا على الإنهيار، اضطر على توقيع التعهد، وقرّر السفر إلى أوروبا للعلاج الصحي. فطلبت منه «سلطات» أن يصير مخبراً لصاحبه ضد الطلاب الذين يدرسونه هناك. ولما لم يفعل، احتجزت السلطة صهره حامداً زوج أنيسة وأجبرته رجب على العودة ليسمع على أثر القتل والتعذيب، وكان في أثناء سفره قد طلب إلى أخته أن تكتب معه وصولا في رواية يغسل من خلالها عار سقوطه المبطل بتوقيع التعهد. وبعد عودته أوصاها بأن يحرق روايته كلها ولكنها أثرت أن تنشرها فجاءت على صورة الرواية التي سألها لكتاب «شرق المتوسط».

لقد بنى الكاتب سيرورة قصته به مساوياً لقصته طبيعة السرد الذي جاء تارة على لسان بطل الرواية «رجب»، وتارة على لسان أخته «أنيسة». ولذلك جاء تقطيع فصوله ليقوم بوظيفة إيقاعية مضطردة وفق الأني.

الفصل الأول: رجب: يعود من السجن، ويناق لأفكاره المتداعية الدائرة حول السقوط.

الفصل الثاني: أنيسة: تتكلم عن طفولة رجب، وعلاقته بالبيت، واستقباله لنبا موت أمه.

الفصل الثالث: رجب: يرحل على ظهر الباحرة «أشيلوس». ويتذكر تعذيبه في السجن.

الفصل الرابع: أنيسة. تستقبل رسائل رجب المصورة لحينه، ولقساوة غريمته.

الفصل الخامس: رجب: يعود إلى الوطن، ويتم اعتقاله، ثم يموت.

الفصل السادس: أنيسة: تصف موت رجب، وتشر أوارقه.

واللاحظ في ثنايا هذا البناء أن يعتمد على الذاكرة اعتماداً كلياً حيث يدخل الماضي في تركيب اللحظة الراهنة ليجرّها إليه، وبذلك يبدو تيار الأحداث التي تلت الخروج من السجن معاكساً لتيار الذكريات المتداعية. وشيئت الكاتب ساعة يعينها لتكون الحدّ الفاصل بين ماضٍ سامٍ، وحاضر دنيء، ساقط، «يوم الثلاثاء 16 تشرين الأول، الساعة السادسة مساءً انتهى كل شيء» (الرواية، ص 9).

ويوم الأربعاء 17 تشرين الأول عاد رجب السجن وهو يعرف أنه غادر كيانه، ولعلّ ما يسعفنا في توكيد هذه الفكرة الدلّوات الآتية:

1- التحديد الزمني الذي يوحى بوجود قطبين متناقضين كما ذكرنا، وهما: ما قبل السادسة حيث كان رجب يتحمل قساوة التعذيب، ويستهن بها في سبيل المبادئ التي يؤمن بها، وما بعد السادسة إذ سقط، وتلاشى.

2- العامل الإيماني الذي تتضمنه المقدمة حيث نقرأ أربع عشرة مادة من مواد الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وهذه المواد كلها إقرار بحق الإنسان في حرية الحياة والتفكير، ومع أن التقديم بها يذهب بالقارئ إلى أن الرواية تتحدث عن حرق حدودها الدنيا، فالإيحاء الذي ترمي إلى توضيحه يتعلق بما حصل لرجب بعد السادسة مساءً، فإذا سقطت حقوق الإنسان لظرف من الظروف، فهذا لا يعني -ولن يعني- سقوط الإنسان ذاته حتى لو زال الجسد. لكن ماذا لو سقط الإنسان؟

3- عند تبرر أهمية الدلول الثالث المتجسد في رأي رجب إسماعيل بجماليات الإنسان بعد سقوطه، وهو رأي ذو فحوى خاصة يجدر بنا أن نقف عندها، ونناقشها بدقة. فلو فرضنا أن جمال الكائن الحي عمومًا يكمن في الشعور الذي نحس به أمام شكله الملموس، وأمام وحدته العضوية المترابطة بناتياً ووظيفياً، فجمال الجسم البشري لن يخرج عن هذا الشعور. لكن لامبلان LAMBLIN يشير إلى مسألة جوهرية بهذا الصدد معادها أن جسم الإنسان يملك قدرة تعبيرية تبدو في ظاهره وتكشف عن مضامينه، وهو ليس مجرد مظاهر خارجية كالرش والشعر على أجسام الميراثات. وفي هذه الحالة لن يكون الجسم هو ما يشدنا إلى الإنسان، وإن كان يمثل لنا هيئة الإنسان نفسه. فساد يعني رجب إسماعيل من هذا الأمر؟

لنقرأ، أولاً، معالم الصورة التي يرسها رجب للإنسان في السطور الأولى للرواية: «على الأرض حيوان، له قامة طويلة، وأذرع قريبة الشبه بأذرع الشيمبانزي، أما الساقان فصامرتان، وفي نهايتهما أقدام عريضة. أما في القبة فكتلة صلبة مغطاة بالشعر، وفيها ثقب عريضة، هي المقدمة وعلى الجانبين.» (الرواية ص 7).

ولما كان وجه الإنسان هو الذي يعبر عن دواخله، وليس قدامه، أعطتنا الصورة الموصوفة نفساً واحدة لكل الجانيين: لأن الكاتب -على أرجح الظن- لا يرى في الكائن البشري -وقد اندثرت ذاته- سوى هيكل مادي بارد لا يزيد عن مجموعة أطوال، وكثل، تدق حباً، وتنصم حباً آخر. وحتى الحواس -وهي منافع الوحي على العالم الخارجي- لا تعدو أن تكون تقوى خوفاً. بعد أن فقدت مضمونها الاجتماعي-الإنساني، مقتصرة على قسمتها الاستعمالية فقط كأداة من الأدوات، فالقم مثلاً ثقب عريض تختلف أغراض استخدامه، ومع هذا تصب كلها في مجرى الجرعة الحيوانية: «وهذا الحيوان يستخفم الثقب الأمامي، وخاصة للعرض في أسفل الكتلة الصلبة، في القرض والغناء والصفير، وأيام الشتاء يستخدمه للتنفس. أما أيام الرعب فإنه يستعمل للعرض واحد فقط، وهذا العرض لم يعرف له بعد اسم محدد، قال بعضهم للدع عن النفس، وقال آخرون للقتل، أما الكثرة الغالية، فتؤكد أن الاستعمال الوحيد لهذا الثقب في زمن الرعب، يكون للقتل أو للإلتحار!

هناك اعتقاد واسع أن هذا الحيوان سينقرض خلال فترة قصيرة، وفي حال انقراضه ستحتفل الحياة، لأن دهاب هذا الحيوان بداية السعادة الحقيقية على الأرض.» (الرواية ص 8)

فأين هذه الصورة من جمال وجه الإنسان الفاضل باللامع والتعابير؟

إن الصورة -كما هو ظاهر- لا توحي لنا بأية علاقة بين الثقب الموجودة على الكتلة الصلبة، ولا بتحدد أية صفة جوهرية من صفاتها، فكل ما نعرفه عن ارتباط جمال الوجه بفتح الشخصية، واندفاع الحياة منها،

يتلاشى أمام ضمور المعالم الإنسانية لكتلة تشير الهرم والإستعزاز. فكتلة الرأس تركيب صنعته صدفة العوامل المادية كما صنعت جماجم المخلوقات الفقارية الأخرى، فجاء على نحو جميل عندما سرت الحياة فيه، ولم يتفوق جماله على جماله غيره إلا بفضل طاقته التعبيرية التي لا نجد لها أثراً في وصف رجب إسماعيل. فهذا الوصف منظر على تقويم جمالي يضع شكل الإنسان في قمة القبح، وهو ليس تعسفياً في ذلك - كما نرى -؛ لأنَّ الفرق بين حكمنا على قبح الأشياء، وحكمنا على قبح الإنسان، هو أن الأشياء غير مسؤولة عن قبحها، أما الإنسان فمسؤول. فبدل أن يسخر ما محضته إياه الطبيعة من تفوق وميزات لصالح كينونته الاجتماعية، يجعلها - على العكس - تدمر هذه الكينونة، وتهذّب جنسه بالإفراص. وإذا كان جماله برفاً على تألف المادي الروحي في الحياة، فبقبحه دليل إخفاق لهذا التألف، ولذلك الإستجمام. فليست إذن؛ وسبكون في موته انتصار الحياة على القبح.

والصورة التي رسمها الكاتب للإنسان ليست صورة كاركتورية، والسبب هو أنها لا تهدف إلى سبّه داخلها، والكشف عن نفسه. فهذا مستحيل بالقياس إلى هيكل فارغ لا عمق له، ولا جوهر. لقد فقد سوغ وجوده، قال إلى أصله الحيواني، بل إلى ما هو أدنى من ذلك.

لكن ما يستدعي الإنتباه ليس الصورة وحدها، بل الصورة المتناقضة لها والتي تتراعى من ورائها ملحوظة بحال رجب، بطل الرواية المفجوع بذاته، وبالحياة كلها من حوله. إذ راح الكاتب يفتق من الفجيرة العلاقات اللغوية المستحضرة لوقف رجب المسافر على **ظهر الباهرة** «أشيلوس»، وللصاخ العام الرابض في داخله الفارغ، وذلك منذ السطر الأول للرواية، حيث يجترى من سبل التأملات السارحة لرجب هذا المقطع:

«... أشيلوس تهتز، تترجح، تستعد بحركة ثقيلة تشبه رقصة ديك مذبح، والمينا عند الغروب، يستقبل الأنواء الرخوة؛ يعلّقها بسأم ثم يتركها فتسقط. ترجف فوق الماء، ثم تنوب. وضجة البشر في تلك الساعة المليئة باللاجدوى، أشبه ما تكون بأصوات جرد مخنوقة، أما الأيدي بمركتها البلهاء، فقد بدت كالخرق البالية تهزّها ريح لا ترى، والوجوه، أه لشد ما كانت تعاسة الوجوه؛ عيون صماء، ثقيلة، أنواء مطاطية تشبه فروج الحيوانات بمركتها المتشنجة... وأشيلوس المجدولة من العتب والدويّ تزحف... تمتد...

مينا الشفاء وباليته مينا اللاعودة، آخر قطعة من الوطن، وآخر أوراق خضراء، وأنيابا (الرواية، ص 17) فالصورة على الجهة -تقدّم لنا عالماً واهباً كأنه يحتضر، لكن الإنسان فيه لا يأتي على الشكل المجرد من المعاني كما رأينا في النص السابق، وإن كان جماله مشوباً بالقبح فنحن هنا أمام وجوه إنسانية معبرة عن التعاسة، ولذا أمام كتل صلبة تتخللها الثقوب، وتعبير هذه الوجوه ينبع من عيشها الذاتي لجو عيش عام، ومن طريقة تواصلها معه. والكاتب لا يترك القارئ يمر بسرعة على معالم هذا الجو دون أن يلتفت إلى المقارنة بين إحباط البشر في المينا، والإنسان الموصوف في النص الأول. فالتقارير سيسأل نفسه: من هو المقصود في الصورة الأولى، وما علاقته بالوجوه التعيسة من جهة، وبالباهرة وأشيلوس من جهة أخرى؟ وهو لن يتأخر كثيراً عن الإجابة على سؤاله من خلال الجلسة الأخيرة وما يتفرّع عنها من دلالات: فشمّة مينا الشفاء، واللاعودة، والقطعة من الوطن، وإذن فالمقصود بالحيوان الذي سيتقرض هو رجب ذاته، وبالوجوه التعيسة

أولئك الذين كان رجب ينتمي إليهم، ويكافح من أجلهم، والآن انقطع ما بينه وبينهم، فصار وحيداً لا قسمة لإدراكه بأنهم يعانون، ويختلفون في تلك البقعة من «شرق المتوسط» وكان رحيله على ظهر الباطنة بمثابة رحيله عن كيانه الاجتماعي المتمثل بهم، وهمومهم، والوطن. فالآن يدرك أنه ليس رجب ما قبل السادسة، بل رجب ما بعد السادسة، وشأن بين هذا وذلك: فالأول ماضٍ، وذكريات، وحبابة، والثاني سقوط وانحدار. يقول رجب مخبراً عما حصل له وهو في سريره بعد عودته من السجن: «تقلّبت، نظرت إلى الجدران... توقفت عينايا على صورة الشهادة، كانت في رايوتها اليسرى، «ليس بينا أي شبه»، ذهبت إلى المرأة وتطلعت إلى وجهي: شمرات بيضاء في القودين وفي منتصف الرأس، صفرة خفيفة في العينين، تجاعيد... «لن هذا الوجه؟» وعدت أنطلع إلى الصورة في زاوية الشهادة، قلت في نفسي: «إن أحد هذين مات». (الرواية، ص 112). فهذه الجملة حكم حاسم على نهاية رجب-الرجل وموته، وعلى قبح مضمونه الساقط الذي مانفك يخز وجدانه المتقي بحقيقة يقرها بنفسه:

«رجب إسماعيل سقط. هذه هي الكلمة الوحيدة التي تفسّر النهاية التي وصلت إليها، ولا يجدي أن يقال الآن ظلّ رجب خمس سنين، بأيامها وليلاتها، وراء الجدران، وأنه مر على سبعة سجون، لم يضعف، ولم يعترف. الإنسان معكوم عليهم بهائته» (الرواية، ص 142).

وبناء على ذلك لا يشعر استمرار رجب الجسدي سوى الشعور بحرارة السقوط. وكارثية طلاق الماضي، فرجب الخارج من السجن لم يعد، ولا يحوز، أن يكون امتداداً لرجب الموجود في الصورة الملصقة على الشهادة. رجب الأول نبضت من نبضات الحياة، ورجب الثاني عصّة في حق الحياة. فمن أين لهما أن يملكا «سياب الالتقاء»؟

بيد أن رجب لم يسقط بإرادته، ولم أسفّه حسده المتداعي لبقى يقاوم التعذيب بصمته المجهود، فما الذي غيّر وجعله يوقع ذلك التمهّد المشؤم، وهو الواعي لحجم موقعه، والمميز بين أهدافه وأهداف مقلّبيه إذ يقول: «أمس في مثل هذا الوقت كنت إنساناً آخر، حتى السادسة كنت قوياً... لا، قبل السادسة بدقائقي... كنت أنظر إلى الساعة أريدها أن تكون الشاهد الوحيد على النهاية. رغم كلماتهم الحلوة كانوا أعدائي... الأربعة كانوا أعدائي. كانت الساعة هي المخلوق الوحيد المحايد...» (الرواية، ص 16)؟

بل كانت الساعة هي جريان الزمن لا بعباً بمصائر الناس؛ لأن كلّ إنسان يحدّد مصيره، أو يكون سجيناً على تحدّده، وتحمل تبعاته. لذلك واجه «رجب» نهايته وهو وحيد. ومستوعب لهول سقوطه إذ لم يعد يلوي على شيء. يقوّي به داته التي يفرط الأعداء، انصياحها لهم، وانصياقها إليهم بعد طول عناء وصمت. أما مادفعه إلى السقوط مهر موت الأم، ويزور دور الأخت بعد ذلك، فما سرّ تحوّل بين هذه وتلك؟

لقد كان رجب يعي وعياً تاماً موقف أمه المناقض لرأي أخته؛ فأمه تريد له أن يتحمّل التعذيب، ويرفض ذلك مهما كلفه ذلك من ثمن. أما الأخت فما هيّا أن يخرج من السجن حيّاً وغير متهدّم الجسد. وبينما كانت الأم تقول وهي تشدّ وجهها لحقّ الحروف والحنا: «إسمع يا رجب، أنا أملك وأنت قطعة من لحمي، وليس لي في هذه الدنيا أحد يعزك مثلي... لكن لا تسمع كلام عمّك... ماذا تقول للناس، لأصدقائك، غداً إذا

اعترفت وخرجت؟ الحبس يا ولدي ينقضي... افتح عيناً وأغمض عيناً قرّ الأيام، وتبقى رافعاً رأسك. إذا اعترفت فكلهم سيقولون خائن، ولا تستطيع أن تنظر في وجه أحد¹... الدنيا حياة وموت يا رجب، وصيتي لك أن لا تنظر أحداً، تحمّل يا ولدي» (الرواية، ص 30 و 32).

كانت الأخت تخاطب قائلة: «تطلع هذه الناحية يا رجب¹...» عروق رقبته ناغرة مزروقة هل ضحك؟ هل حصل لك شيء؟² [العروق تظهر إذا ضعف الجسم... وأنت ضعيف جداً في هذه الفترة...» (الرواية، ص 33)

فالقارى يلاحظ -على الفور- أن رجب كان يسمع لغتين مختلفتين: لغة الروح والإرادة التي كانت تبغى الأم أن تزرعها في ابها، ولغة الجسد. فما الفرق بين اللغتين؟ أو لم يكن حرباً بالأم أن تهرص على جسد رجب المتفرّع عن جسدها كما قالت، وتوصيه بأن يبحث عن منجاة من القتل بأية وسيلة؟

قبل أن نفصل القول بهذه المسألة نستعين بكلام رجب ذاته لنتبين بعد ذلك، أهم الفروق بين موقف الأم وموقف الأخت: «... أنيسة لا تشبه أُمي، الملامح، الصوت، نظرة العين، كل شيء مختلف، كانت كل واحدة تحب بطريقة مختلفة، كل واحدة تصبر عن حبها بطريقة الخاصة. أم، لشدة ما كنت قوياً في السنوات الأولى... وفي تلك السنوات تحسّلت من الصرب والإهانات فلا يحتملها بشر، وصمدت، وبعد أن رحلت أُمي، تغير كل شيء، في: الآلام، الخوف من الموت ومن عدم الحرية، الكراهية. لقد أصبحت إنساناً جديداً.» (الرواية، ص 31).

الأم هنا هي قضية رجب، ووطنه، وفكره، وربما عاطفته. وقد لا يذهب بالتحليل بعيداً عن الحقيقة لو قدرنا أن جسده يمثل امتداداً لجسد أمه الأصل. لذلك كان يتحدّى التعذيب مستمداً قوّته من الجنود الغائرة في أعماق الأم، ولما ماتت ذهبت فروعه التي لم تنمعه دموع الأخت، ولا شكراها. ولذلك أيضاً كانت قهارة التشبيل بالجسد تنحوّك إلى تصعيد قبل أن تموت الأم، ثم راحت تتجه نحو السقوط بعد موتها. أي أن الأم كانت تريد من ابنها ثبات الرجل الذي قد يعيش وقد يموت، ولكن وجولته ستبقى. غير أن الأخت التفتت إلى وجود أخيها من خلال وجود جسده، فإذا انشعب الجسد -في وأنها- انتهى رجب. إنها فرغ مثله نحن إليه، وتخشى ذبوله الذي قد يعني ذبولها، والرواية تثبت ذلك. فمن أين لها، وقد ماتت الأم، أن تصير الأم والأخت، الأصل والفرع؟

لم تقف أنيسة مكتوفة الأيدي، وقررت أن تكون أما وأختاً لرجب، وما كانت لتتراجع لولا رؤيتها للجسد يتهاوى شيئاً فشيئاً، وهي نفسها تقول: «ولكنني لم أستطع ممارسة هذا الدور حتى النهاية.» لما رأته رجب قبل شهرين مريضاً، ونوبات الإغماء تتكرّر، وجدت نفسي أحارب نفسي¹... [قال طبيب السجن: يجب أن تفعلوا شيئاً من أجله وبسرعة... إذا تأخرتم خسرت الرجل]

لما قال لي حامد ذلك أصابني الخوف... تصوّرت أن رجب لن يموت فقط، وإنما سيتشبه معي كل شيء.. اسودّت الدنيا في عيني، وبدأت أحاول.» (الرواية، ص 53)

المعادلة واضحة إذن: الفرع الفض لا يغذي الفرع الأقسى وإن هو لامسه، وعن إليه، فما يغذي الفرع الأقسى وإن هو لامسه. وحد إليه، فما يغذي ليس إلا الأصل المتجد يهول الأم لمة رجب: «ماذا تظنين يا حسيبة.. رأس مال رجب شرفه، إذا فقدته فقد كل شيء.. ثم أنا أعرفه، الله يسلمه، عنده وأسه مثل الصران» (الرواية ص 53).

لهذا لم تحاول الأم أن تثني رجب عن عزيمته، وأنيسة حاولت، وبين المحاولة وعدمها، فاصل يوازي الفاصل ما قبل السادسة، وما بعدها، بين جماليات القبح، وشناعته. إذ إننا سنخلص من استعراض بسيط لبعض مشاهد التعذيب إلى أن مقولة القبح تتجلى ظاهرياً فقط، بينما يوحى مضمونها بجمال الإرادة البشرية وعزها، فلتنتج هذا المقطع: «مدوني على طاولة، كنت عارياً تماماً، وجهي باتجاه الأرض، ورأسي يترنح من الضربات. لا أعرف أي عدد من السجائر أطفأوا في ظهري، على رقبتي، داخل أذني، وبين إليتي، كانوا يضحكون أول الأمر، وأنا أحاول الدفاع عن نفسي بساقي الطليقتين. رقت مرة أو ثلاث مرات، ولما حاولت في المرة الرابعة حمزوا رجلي بقوة، ودأوا يصرخون: «اعترف.. اعترف يا ابن الزنا». أتذكر أنني قلت لهم: لا أعرف شيئاً، ولن أقول لكم يا كلاب!

انهالت علي آلاف الضربات بالكرايبج والأحذية ضربوني بأحديتهم على وجهي المتدلي، ففز واحد منهم فوق كنتفي، وكانت يديا مربوطتين وراء ظهري. شعرت أن عظامي تتمزق وركبتي تسقط مثل خرقة. وصرخت: لا أعرف.. لا أعرف شيئاً» (الرواية، ص 90، 91).

فالمشهد وصف حي لأسلوب شيع في معاملة سجين سياسي، يبدو القبح فيه على المستوى الفزيائي من خلال تشويه الجسد الإنساني، بالصرب والحرق، والركل بالأحذية حتى إن وضعية السجنين على الطاولة تساهم في قتل تناسق قامته، وأعطاه جسده. وأتت العبث الهمجي بالجسد لجعل مراكز الإحساس والوعي فيه مقتصرة على استقبال الألم بأنقطع أشكاله، ويكون التخبط، والانتعاش، والصراخ الإنمكاس المناقض للطاقة التعبيرية الهائلة والمتسعة لهذا الجسد فيما لو كان طليقاً، أو سجيناً يملك فرصة أن يعرب عن ذاته بحرية.

إنه قبح يتفاقم في ذواتنا وشعرنا بالغضب: فالجسد مادة لتفريغ الغضب، بنفخها الجلادون إلى أقسى ما يستطيعون، ثم يتركونها تفت الآهات دون رحمة، ودون شعور. ويجمع قبح الجسد المشوه، إلى قبح الفعل الذي يقوم به مشوهه. فكما أن التعذيب تفريغ للغضب، كذلك هو تعبير عن الخوف، والمرض النفسي الذي لا فكك منه.

فلماذا هذا القتل والضرب؟ لأن رجب يحمل في رأسه-كما يحمل رفاهه-أفكاراً عن الحرية، والشورى، والوطن؟ وإذا كان الأمر خطيراً إلى هذا الحد، فلأي مانع يحول بينهم وبين تصفية الجسد، التي توفر عليهم الكثير من الجهد والمتاعب؟

من المؤكد أن نصيب الخوف من دات الجلاد كنصيب شعوره بالقوة، بل إن سلوكه التعسفي يضخم صورة الخوف في ذهنه، ويغشي بصره، فنبطن أن الكائن البشري هو مجرد هيكل مع لحم ودم إذا ما نكل به، انكشفت بواطنه، وسقطت مضامينه كسقوط أوراق ذابلة. وما أن يكتشف أن الإنسان هو أكثر من جسد، وأقوى من أن يصاح لكرباح ينهال على ظهره، أو لسبجارة تطفأ على رقبته، أو داخل أذنه، حتى يتخبط، ولا يعود يدري ماذا عليه أن يفعل. ومن هنا تنبع جمالية الجسد الإنساني المشوه، إذ ينقلب العذاب والألم إلى معاناة سامية تتفوق على دماء من سببهما بما يزيد في هلع الجلاد مما وراء الجسد، فينبري مرة أخرى

ويحكي جمره تعذيب السجين، ولا فائدة. وهذا ما حصل فعلا عند مامات هادي رفيق رجب، إذ وقف القتلة مخدولين كالبهاة، لم يقولوا شيئا. ظلوا ينظرون إلينا بصمت والحرف يرق أحشا مع. « ويضيف رجب قائلا: «ظلوا خائفين فترة طويلة... كنا نسمع أصواتهم الخائفة، خطراتهم وهي تنتق يحذر.. لماذا يخافون ما دام هادي قد مات؟ وهل يخاف القتال إلى هذه الدرجة؟ كان هادي قويا وكبيرا. كانوا يخافون منه في كل وقت» (الرواية، ص 81). أي كان هادي جسدا وأفكارا: الجسد قوي يتحمل، والأفكار سامية فعالة، ولا مناص من إقرار لا جدوى التعذيب. لا مناص للقاتل أن يخاف، ويبقى خائفا، لأنه -وهو يمثل من الإنسان انعطاطه- يجهل القوة الحقيقية في الذات البشرية، ولا يستطيع أن يرفع مرتبة القوة العضلية إلى مرتبة الرجولة، والصدق مع الذات، فيكشف على الجبن، والضعف الوجداني والخوف. وكان هادي يضحك أمام رفاقه، وينبههم إلى هذه الحقيقة: لا تخافوا منهم أبدا، إنهم أذئال، وضعفاء. كلهم جبناء. « (الرواية، ص 81). أي كان هادي جسدا وأفكارا: الجسد قوي يتحمل، والأفكار سامية فعالة ولا مناص من إقرار لا جدوى التعذيب. لا مناص للقاتل من أن يخاف، ويبقى خائفا، لأنه -وهو يمثل من الإنسان انعطاطه- يجهل القوة الحقيقية في الذات البشرية، ولا يستطيع أن يرفع مرتبة القوة العضلية إلى مرتبة الرجولة، والصدق مع الذات، فيكشف على الجبن والضعف الوجداني والخوف. وكان هادي يضحك أمام رفاقه، وينبههم إلى هذه الحقيقة. «لا تخافوا منهم أبدا، إنهم أذئال، وضعفاء. كلهم جبناء. « (رواية ص 81).

وقد تفنن نوري وزملاؤه من خلادين في ابتكار وسائل التعذيب. فوضعوا رأس السجين مع قطة في كيس واحد، وأثاروا القطة فحرقت وجهه. واستخدموا الكهرباء، على أكثر من صعيد في جسده، وكان يواجه فنههم بالضحك لتستغري على أمواتهم إلى خوف: «كانوا يرددون التعذيب عندما تبحر ساعة الأخيار. كانوا يحرصون على أن يسمعون مقدمة الشر. حتى إذا اطأأت وجوههم، أداروا المفتاح، وبدأت الموسيقى من جديد». (الرواية، ص 100). وعودة الإخضاع لا تعني أكثر من شجاعة مزيفة لا يث قناعها أن يسقط ليطهر القاتلون وقد حبرهم صمت رجب، وأحرق أعصابهم بدل أن يدمر جسده. يقول رجب واصفا هذا الموقف: «طلعت صامتا... قال لي بهيودة كداوية: -اخلع ملايسك كلها، قطعة وراء أخرى. ولا تتأخرا! حاولت مرات كثيرة أن أقمده. ظلوا ينظرون إليّ بخبرة، وكانوا يصحكون. ولكن في النهاية تصدوت أن أستفزهم. إذا قالوا اخلع ملايسك، أخلعها. إذا قالوا ابسط على وجهك أفعل وكأني أقوم بواجب يومي. إذا قالوا أقعد مثل سعدان أجلس واضعا يدي حول ركبتي. كان شيء واحد يملأ عقلي في كل وقت: أن أظل جدارا، جدارا صامتا. أن لا أقول إلا ما أريد». (الرواية، ص 92).

وعندئذ كان قاتلوه يجزعون، فتفور الدماء في رؤوسهم، ويخرجون عن أطوارهم ليصبوا هم الضحية، بدل صحابهم؛ ولذلك كانت أعصابهم تحترق في مرقد الصراخ الخلبي المتوعد: -والله يا ابن القصة سأجعلك عبرة، سوف تتكلم هذه المرة¹. « والله يا ابن الكلب، يا (كلمة قبيحة جدا) سأجعلك تتكلم في نومك « (الرواية، ص 93، 94). ولما كان قناع الوعيد لا يزيد ثباتا على قناع الشجاعة الظاهرية، كان التعذيب يعاود كرتة على الجسد الصامد وبصورة أشد قبحا، وأشد وحشية على نحو ما يصف رجب: «أمسك نوري مثل

طبيب بخصيتي. بدأ يضحك بهدوء أول الأمر. ثم شدها بعنف إلى أسفل. أحسست بروحي تخرج من حلقتي. لا يمكن لإنسان احتمال هذا الألم كله.. تركهما.. أحسست بهما ثقيلتين، متدليتين كأنهما أجزاء «واندة غريبة، وبدأ الألم يتسرب إلى أوعائي حاداً مثل سيخ نار.. لا أعرف من أين أتى بذلك الدبوس الكبير، كان أكبر دبوس رأيته في حياتي.. أشعل عود تقاب، أشعل سيجارة ووضع الدبوس فوقها.. قنيت في تلك اللحظة أن يفرسه في قلبي.. لو فعل لانتهى كل شيء. لكن إيليس المجنون العابت لا يريد أن يقتلني.. من جديد رأيته يمسك خصيتي ويغرز الدبوس الأحمر.. أي إله يمكن أن يكون في هذا الكون ويرى؟» (الرواية، ص. 95، 96) فالقاتل بفعل ذلك كله معتقداً أن يمتلك برجولة رجب بإتلاف ما يمثلها في جسده، كما فاعا تراحت له رجولة الرجل شيئاً مادياً لن تطول مقاومته حتى ينزل عند سادته، ويتم الأرض بين قنعب. ولكن رجب بقي هو الأقوى، وجاء رده على الألم تحليلياً إلهياً على الألم، وفوق وضاعة الفعل القبيح لنوري الجلاذ، وأزله به ما ينزله الإله بمخلوقاته الدنيا من زوايا واحتقار. قال رجب: «الإنسان هو الإله... بصمت في وجهه من الألم والتحدى كنت أريد أن أفعل أي شيء قبل أن أموت. لقد فعل نوري كل شيء، ألا أستطيع أن أود عليه مرة واحدة؟ أحسست بجراحي تزغرد من الفرح لما رأيت البصقة تتحد بهدوء من عبته إلى خده قربها من الأنف. أذهلته المفاجأة، لم يستطع أن يفعل شيئاً أول الأمر. ثم لما أحس بالبصقة تقترب من فمه مسحها بظهر يده. كان مجسوراً في تلك اللحظة صرغني بعدنه على وجهي» (الرواية، ص. 96).

يأله من رد يقابل القبيح بالقبيح الأسمى والأبلغ. فالقاتل مارس فعلاً قبيحاً مع مادة تنفخ وتقوم، وتأمل، بعد ذلك، بالتعامل جراحياً. لكن رجب أفرز من الامة احتجاجاً على صراوة نوري وحشيشته، لم يلوث وجهه فقط، بل لوث شعره، وكبائه وما لهذا التلوث من شيء. يحوره اللهم إلا الجنون، والركل، وتلك الشجاعة الجبانة الفارغة

وهكذا كان تقبيح الجسد بالتعذيب ينمط صمتاً قتلاً، ومهدياً عانياً عني* الأم الأصل إلى درجة أن رجب لم يكن يفكر بجسده إطلاقاً. إلى أن جاءت أنيسة الفرع. وكان ما كان من إحصائه بانهياره الصحي، الذي جره إلى انهياره الوجودي. وليس سفره إلى أوروبا للعلاج الصحي إلا محاولة بائسة لبداية جديدة تفصل عاره، وتلملم أشلاء الممزقة عبر حقه بأفاس طالما انتظر هويها على صدره: أفاس الحرية، وأفاس الإبداع. وكانت أشيلوس رمزا لتلك الحرية، والكتابة رمزا للإبداع المطهر لفساد الكائن المقصوع في داخله. أي أن الرمزين مثلاً الجمل المفقود الذي جاءت الرواية لترسم معالم ما يناقضه من القبح المقيم على «شرق المتوسط» متظهراً بقتل الجسد، والتشيل به، والإستهانة بالمثل العليا التي تسرع حياته كما بينا آنفاً.

بيد أن موت رجب الجسد لم يبلغ تطلعات رجب الإنسان المتروعة في الكلمات التي صاغها في روايته، بل إنه بالإضافة إلى ذلك - ضم إلى إنسانيته داتاً متاضلة هي ذات صهره حامد، وذاتاً مبدعة تحو خطبته ليرتونها العاطفية بمحاة الكتابة المستمرة. فهل آ ن لنا أن نقول إن أهم معالم القبح الفني في هذه الرواية هي تلك التي أقمعتنا أن تأنق الإنسان وجسده متعبان لا يتضبان من الإستمرار على الرغم من الزمن ومن يحاولون أن يجروا عجلته إلى الخلف...

II . القصة القصيرة في الخليج

القصة القصيرة إلى أين؟

حكاية المكبوت وغربة الكتابة

علاقة القصة العربية بالشعر
وبالقصيدة

الخصوصية المحلية في القصة
القصيرة الإماراتية

الطاهر وطار

القصة القصيرة: إلى أين؟

لن أحدث عن قصة معينة، ولا عن قطر عربي معين، فبالإضافة، إلى انعدام المعطيات لدي، بحكم عدم تخصصي في النقد، وفي البحث في هذا المجال، لا أستطيع أن أورد نفسي في الحكم على زملاء، ربما يفوقوني في هذا الفن، عملاً بالمثل العربي المشهور، من كان يهتبه من رجاح، لا يقذف بهوت غيره بالحجارة. ويكفيها ما تعرض له، من نقد استعراضي، طباعي، متسرع، يتمش به أصحابه من الصحف والمجلات.

إنما سأحدث عن حال القصة القصيرة، ليس في عالمنا العربي فقط، ولكن في العالم أجمع، حيث يحسر اليوم أن يجد قاص في فرنسا مثلاً، باسماً يرحب بنشر مجموعته القصصية، كائناً هذا القاص من كان.

الحجة أنها لا تباع، أن سرقها كاسدة، مثلها مثل الشعر، ولربما أسوأ. لماذا، لا أحد يعطيك، جواباً أكثر من أن الناس لم يعودوا يعبرونها اهتماماً، لم يعودوا يشتركون المجموعات القصصية، كما لم يبقوا يشتركون الدواوين الشعرية.

العصر لم يعد عصر هذين اللونين من الإبداع، والناس يفضلون الرواية.

ولدي شخصياً، تفسير شخصي، طبعاً، لا أمتلك حجة له، أكثر من أن الناس لم يعودوا يحبون قراءة الشعر، ولم يعودوا يحبون قراءة القصة القصيرة. ولاحظوا أنني استعملت عبارة يحبون، وفي الحقيقة، أقصد من وراء هذه العبارة أنهم صاروا يكرهون.

لنظروا كثيرة متعددة، أهمها تعقيدات الحياة في أوروبا، بحكم طغيان الإستهلال في مختلف مجالات الحياة، وسيادة النزعة الفردية، تجاه المصير الفردي القاسي، للإنسان هنالك، ولربما بتوجيه ما من المؤسسة الاقتصادية، ذات الطابع الإستهلاكي، راح المبدعون يتوجهون شيئاً فشيئاً نحو الغموض، إلى أن

تجاوزوا الفصوص، فلم يعد الناس يفهمون منهم شيئا، وطبعاً، وكما في مختلف مجالات الفن، المهرر المقدم، لهذا الضمور، وهذا التعقيد، والنزوع إلى قوله اللاشيء، إلى التخلي، عن هموم الناس فرادى وجماعات، وحتى عن هموم المبدع ذاته، هو الحداثة، السعي إلى الحداثة، إلى حد الزيادة عن الحداثة. فكانت النتيجة قتل لورين جميلين من ألوان الإبداع.

واستراحت المؤسسة الهبسة على المصائر، من مصدرين هامين، من مصادر إثارة الشغب، والشكوى، والإدانة العلنية، لمختلف الحالات والوضعية.

إنه قمع من نوع آخر لإحدى وسائل التعبير التي لا تستطيع المؤسسة السائدة التحكم فيها، وقتل بالتالي، لإحدى غرائز الناس في إشراك بعضهم البعض، في أحاسيسهم، قتل للغريزة الإجتماعية على حد تعبير ابن خلدون: الإنسان كائن اجتماعي.

في هذا الكلام- الفرضية، كشر من التبسيط، ومن الأكبة والتعميمية، ولربما من التيسيس أيضاً، حول وضعيات إنسانية، هي بالتأكيد أكثر تعقيداً وتداخلاً من هذا.

فهناك أنواع أخر من أشكال الإبداع، وتلقي الإبداع والتدقيق ينتجها الإنسان في البلدان المتصنعة، منها المرئي ومنها السعوي، ومنها ما يدخل في المحط بصمة عامة. وأكثر من ذلك، هناك تعدد أنواع المعرفة، إلى حد لم يعد الإنسان يستطيع معه ملاحقة أكثر مما يهسه، وحتى هذا يتغير بين يوم وآخر، وأحياناً بين لحظة وأخرى.

إلا أنه ومهما كان الأمر، فقد استعمل الغرب في إطار الحرب الباردة، وفي إطار السيطرة على مصائر الناس، كل الوسائل التي يعرف والتي لا يعرف، بما يعطيا الحق، في تحميل مؤسساته، مسؤولية تحطيم الشعر والقصة القصيرة التي هي بعد دانتها أحد أنواع الشعر مسؤولية تحطيمه لإحدى غرائز الإنسان. الإحساس والتعبير عن الإحساس.

لدينا قبل: هناك حقائق ثابتة وخالدة ثلاث، هي الحب والشعر والموت. وما هم يقتلون الشعر والحب. ربما يسأل سائل: وما ذنبنا نحن في العالم العربي، ها هنا، حيث ما يزال الإنسان عندنا، في كثير من شؤون حياته على الفطرة.

كائن اجتماعي، إلى حد يفوق اللزوم. الواحد من أجل الكل والكل من أجل الكل. الحياة اليومية، مهما كانت تعقيداتها، فهي تسببا بسيطة وهادئة، تتيح في جميع الحالات، تجاوز التأمل الفكري، الإستيعاب العاطفي.

ما يزال الشرق شرقاً، في مختلف نواحي الحياة، حتى وإن استعمل الطائرة وتطاحات السحاب، والتنقل في الأنفاق، وعبد التلفزة والفيديو وأشرطة الكاسيت؟

أرى أن القصة القصيرة، عندنا، تتعرض إلى نوعين من عوامل موتها، مثلما تعرض وتعرض الشعر أيضاً، حيث لم يعد الناشر يتحمسون إلا لأسماء معدودة مطومة.

النوع الأول، هو الفهم الساذج للقصة القصيرة على أنها حكاية، أو حادثة، كما يقول إخواننا المصريون، ولقد بالغ الكتاب، في اعتماد تعريفات الكلاسيكيين، أمثال محمود تيمور وغيره، إلى أن صاروا يضعون عبارة قصة، فوق كل كلام بروي حكاية وقعت أو لم تقع... بل إلى أن ظهر في عالمنا الأدبي نوع من الإحتيال والمحتالين، والإحتراف الكاذب للإبداع.

فصار كل من يقرأ اللغة العربية ويكتب بها، إما شاعرا وإما قاصا. والشعر تدرج من الشعر العمودي إلى الشعر الحر، إلى القصيد الثوري.

يا لها من سهولة، في امتلاك أدوات التعبير الفني.

والقصة تدرجت من النسيج الحبائي الكامل القائم على الإدراك والوعي إلى المواضيع الإبتشائية، إلى حكايات الجذات المصاغة في أساليب صحفية.

ويقدر ما نجد جيوشا من الشعراء والشاعرات، نجد جيوشا أيضا من القاصين والقاصات. وقل ما نجد شعرا حقيقيا، وقل ما نجد قصة حقيقية.

كثيرا ما يلخص قاص ما رواية في عدة صفحات، وكثيرا ما يضع مخططا لمشروع رواية، وقد عانينا جميعا، من هذا الضعف، وأنتجنا كثيرا، كلاب كثيرا وحكايات كثيرة وقصصا أقل، وقد حدا بي الأمر، شخصا، إلى أن أنزع صفة قصة عن عمل لي عنوانه رمانة وإدخاله ضمن الروايات.

إن هذه الإستهانة بفن القصة، شبيهة بالإستهانة بالشعر، لدى كثير من الناس ولا أقول الشعراء، حيث صار إما كلاما موزونا مثل: تدرجت قبلة في هروشيا فتركت كل شي. هسما. (أخشى أن يعجب بعضكم بهذا الكلام الذي يشبه قول السلام عليكم وعليكم السلام)، يحكم لتربية السيئة للذوق، خاصة في مدارسنا وثانوياتنا التي لا تدرس حتى الآن من الشعر إلا ما هو منظوم ولا تدرس القصة القصيرة ولا حتى الرواية. فتبدو فنون الإبداع المهدية، وكما لو أنها يدع أدبية، تحفظ ولا يقاس عليها، ككل ما هو شاذ.

لقد كلفني نفسي منذ ثلاث سنوات عماء قراءة حوالي عشرين مجموعة قصصية، وفوجئت بتشابهها في مختلف النواحي. اللغة واحدة، حيث أن المفردة، يزعم شاعرية النص محمدا بدون مبرر، وإلى حد أن أضحت فيه في كثير من الأحيان معادية للمعنى. والجملة تعتمد مخالفة المألوف، حتى وإن كان السياق يتطلب عكس ذلك، فتجد مثلا، هذا النوع من الجمل، ملاء صفحات طويلة: سما - زرقاء تأملت. صباها جميلا عشت. كابوسا مزعجا حلمت. أو رأيت. لا أعادي مثل هذا التعبير. إن جاء عفويا وفي السياق، وفي المقام كما يقال. أما أن يكون مجرد تهويل، غير مبرر، فأراه عجز عن الكتابة، وسوء فهم، بل، وجهل مطلق لفن القصة القصيرة. كما كتبها موباسان، وكما كتبها تشيخوف وشولوحوف، وهيمسغواي.

المواضيع أيضا تتشابه في كثير من القصص العربية، فهي دائما إما مرتبطة بالتناقض بين إنسان الريف والمدينة، وبأخويات التي تواجه بها المدينة من يقدم إليها طالبا للعلم أو للمال. وإما مرتبطة، بالحب القاشل أو بالعلاقة اللامستكافشة بين الغني وبين الفقير. أو بالنعسف في السلطة من طرف الدبر، تجاه سكرتيرته، التي إما أن تصير عشيقه له، وإما أن تطرد، فتواجه المآسي، إلى آخر مواضيع السينما المصرية، كما يقال.

لا أريد أن أظن في سرد مواضيع قصصا العربية، فأنتم تعرفونها جميعا، وأكتفي بلفت الانتباه، إلى نوع من الشعبية والديماغوجية الممارسة في بعض المجتمعات العربية، حيث يكتب الناس القصة، وكما لو أنها خطبة وعظ وإرشاد، أو كما لو أنها منشور سياسي إيديولوجي حزبي.

تسألت بعد انتهائي من قراءة هذه الكمية الهائلة من المجموعات: ألا يجوز أن توضع هذه الكتابات في مجلد واحد، وتحمل اسم كاتب واحد، أي كاتب من هؤلاء، فهي جميعها لا تتميز بأية خصوصية؟

لقد كنا في الخمسينات، نقرأ، كما كان أسلافنا الكبار، المترجمات من روائع الأدب العالمي، فكنّا نقلدها، ونحاول عرّضتها، إذا صح التعبير، ونأصلها، ولربما نجح الكثير منا في ذلك، لكن المؤكد، أننا أنتجنا أيضا نماذج سيئة، صارت الأجيال تقلدها وتضع على منوالها، وتهبط بالمستوى من دون إلى دون.

إنني منطلق أساسا من غياب النقد الكلي في بلداننا، من عدم نشر الرسائل الجامعية التي تتعرض لإنتاجها الأدبي، وهي كثيرة، بعضها ينتج في جامعاتنا، وبعضها الآخر في جامعات الدنيا النزع الثاني الذي يهدد القصة القصيرة، هو هذا النزوع الأعمى، وأتعمد استعمال عبارة الأعمى، نحو الكتابة، على غلط كتاب مجتمعات أخرى، لها ظروفها الخاصة.

فتحت شعار الحداثة، صرنا نقرأ كلاما لا صلة له بالشعر أو على الأقل بوجداننا يسمى الشعر، ونتعجب، فنحول كبار، اكتسبوا على مر السنين أسماء ومكانة، على المستويين القومي والعالمي. كما نقرأ أيضا شيئا آخر يسمى القصة، أو الرواية أو غير ذلك.

مهما كانت المبررات، ومهما كان تسامحا ونفهما، ومهما كان تطلعا أيضا، فهناك حقيقة لا يمكن نكرانها، ولا تجاهلها، ولا الإستهانة بها. هي أن الناس عندما، كما حصل في الغرب، لم تعد تقبل على هذا النوع من الكتابات، وهي شيئا فشيئا، تنحلي عن الشعر، ثم تنحلي عن القصة القصيرة، كما ستتخلّى عن الرواية التي لا تعتمد إلا على ما يسمى بجمالية النص.

والناشرون صاروا يتجنبون قدر الإمكان نشر المجموعات القصصية، كما يتجنبون نشر الدواوين الشعر، والعذر، هو كساد السوق. وإسي لأستظر، بعد سنوات قليلة، نجيب نشر الرواية أيضا.

ربما كان الكتاب في الغرب معذورين، فهم آخر الأمر، وأولة، نتاج ظروف معينة، وواقع معين، ولقد أشبهوا قراءهم بالروائع، ولا يدري أحد، متى يستعيد الناس هنالك، حاسة تذوق الشعر والقصة من جديد، في أشكال أخرى، يحتمها واقع خاص، خاصة وأن جمعيّات رعاية الشعر ورعاية القصة، ومختلف الفنون الجميلة، تنتشر في جميع الأمكنة، وهي تعمل بعد، شأنها شأن جمعيّات حماية البيئة أو حماية المستهلك، ليس على إعادة الاعتبار فحسب، للشعر أو للقصة، وإنما لشهرها بشتى الوسائل، حتى أننا لنرى شاعرا ما يقف في راية ما من زوايا الشارع، في لندن أو في باريس، مادّا يده بديوانه، يبيعه، وكما لو أنه يتسول صدقة. (وهذا ما لا أظنه يحدث عندما إطلاقا) فنحن قوم آخرون قانما، لن نتخلّى أبدا عن «أنفثنا» مهما تخلينا عن شخصيتنا الإبداعية.

دعنا نكون قد بلغت، ولكن أؤكد لكم، أن الناشرين لم يعودوا يقبلون على نشر القصة القصيرة، كما يفعلون مع الشعر، ولذلك أسباب، علينا أن نبحث فيها وعنّها مشتركين بعد وزاغة، قبل قوات الفوت.

الطاهر طار

شهادة ألتيت في ملتقى القصة والرواية في الخليج بشهر فيفري 93

د. يميني العيد

حكاية المكبوت وغربة الكتابة

توضيح

أقدم دراسة نصية لقصة "النشيد" للكاتبة سلمى مطر سيف.

لماذا دراسة نصية؟

ولماذا هذه القصة؟

جواباً، أرة السؤال الأول إلى دافعين:

سيتعلق الدافع الأول بعملتي القدي، وهو عمل ينحصر، حسب اعتقادي، إلى بلورة نهج في قراءة النص.
- ويتعلق الدافع الثاني بما قُدم من دراسات حول الكتابات القصصية، والروائية (١)، في الإمارات في الملتقىين السابقين. وهي دراسات قلما جعلت، على أهمية بعضها، بتقديم قراءة للنص باعتباره بنية سردية. وأرة السؤال الثاني إلى أمرين أيضاً:

وسيتعلق الأمر الأول برأي لجسرار غير عنه في رسالة إلى صاري: الأثر الفني علاقة حب بين الفنان والقارئ^(٢).

ويتعلق الأمر الثاني بعمل اجرائي. فالحقيقة أنني أحببت أكثر من قصة من قصص كتاب الإمارات التي قرأت. أحببت مثلاً، لا حصراً، "المساعة" لليلي أحمد، و "عبارة" لمريم جمعة، و "الطائر الغمري" لعبد الحميد أحمد، و "الوجه الآخر" لعلي أبو الريش، و "عطش" لماجد بو شلبي، و "عاشق الجدار القديم" لعلي عبد العزيز الشرحان... وكلها، وربما غيرها، يطرح نفسه لقراءة نصية. لكنني وجدت "النشيد"، على حداثتها، أكثرها - بالمعنى الإيجابي - كلاسيكية، وبالتالي أكثرها طواعية لدراسة نصية.

مقدمة للنشيد.

منذ المقدمة نلمس حسن التوظيف لبنا. عالم "النشيد". نحن نعلم أن مقدمة نص ليست مقطعاً مفصلاً عن جسده، بل هي بمثابة عتبة عندما نقف عليها نتحضر لاجتيازها.

تحصل المقدمة عادة مؤشرات أولية لها علامة وثيقة بالحكاية التي ترويها القصة الفنية، وقد تشير المقدمة تساؤلاً ما، أو بعضاً من قلق، فتدخل برغبة في القراءة.

هكذا هي مقدمة "النشيد" لتليح سريع إلى علاقة سطوة بين جد وحفيده، علاقة تحملنا على التساؤل: لماذا قُدم الجد فوق رتبة حفيده وليست فوق رتبة تلك المرأة التي يصفها الجد نفسه الملعونة؟ وما العلاقة بين امرأة ملعونة هناك وحفيده تُضرب بقساوة هنا؟ هل في "النشيد" دلالات تردف صورة القساوة هذه أو نفسرها؟ ولماذا الجد، لا الأب، هو الفاعل، علماً بأن الأب هو صاحب السلطة المباشرة على ابنته؟ ما هو مآل التحدي الذي تعبّر عنه الحفيدة في المقدمة عندما تقول:

"أبتعد تاركاً جسدي ينض كقلب كبير".⁽²⁾

ثم لم هذه الصورة التي تنهى بها الكاتبة مقدمة "النشيد" قائلة بلسان الحفيدة: "كنت أشعر بأنني أقعد وانكش كنبات صحراوي يتلظى تحت حريق الشمس". هل لهذه الصورة التسميحية وظيفة، أي علاقة بالسباق الدلالي الذي سنقرأ، أم هي مجرد بلاغة وشعر فائض؟ مجموعة أسئلة تروحي بها مقدمة "النشيد" ولا يتركها القُص معلقة. سول نكتشف أن الدلالات التي تنسجها القصة تحيل، في الغالب، على مشهد المقدمة المكثف والمختصر في أربعة أسطر تقريباً، لكن بإحاطته عليه تنسج به وتذهب أبعد منه فالسرد القصصي كما نعلم حركة وتوخلق عالم يستكمل بلغة له قضاؤه الخاص.

هيكلية للنشيد العامة

يمكننا أن نبين في بنية "النشيد" خمسة مقاطع تنسج بالتوالي عالم القصة. خمس مقاطع تعادل الزيارات التي تروي عنها الحفيدة ويدفع إليها سؤالها.

سؤال الحفيدة يخفي معرفة السبب الذي من أجله يمنعها جدها، وبهذه المساواة، من زيارة المرأة الوافدة إلى حيهم، يحفز السؤال على متابعة السرد، أي على تكرار الزيارة بحثاً عن المعرفة المنشودة، وبشكل بذلك مفصلاً يربط المقاطع.

يتكرر السؤال، لا لأن السرد لا يتقدم بهذه المعرفة، بل لأن ما يتقدم منها محدود، أو مشكوك فيه، أو باعث على تناقص لا تلتمص معه أطراف حوابٍ مقنع.

يتكرر السؤال لا بذاته، بل من حدث، أو من كلام يعرض إلى آخر هو توسيع، أو إضافة، أو حوار وتأمل. وهو نفى وتدقيق يقترب من الحقيقي بكتشف ما يورثه أو يخفيه.

وتكرار السؤال هو صياغة جديدة له، مستخدمة تشكل وجهة من حوابٍ حائر. وتأتي من موقع التصدي والشوق العارم الذي يمكن قلب الحفيدة وفكرها، ويدفعها إلى معرفة حقيقة "تلك المرأة المظنونة".

سؤال ومعرفة وحركة نسج تُشكل بها الحكاية، وترسم هيكل البنية العام. وبالنظر إلى هذا الهيكل يبدو لي أن النشيد تقشرب من حكاية "أوديب ملكاً": فني كلا الحكايتين بشكل السؤال حافز السرد، وينسج الشوق إلى المعرفة علاقة الترابط الداخلي بين مكونات عالم النص، فينسو السرد بحثاً تنهار معه تدريجياً أروقة المجهول، وعندما تحصل المعرفة يحصل التحول.

معرفة وتحول هما موقف ورؤية يضمران بالفن تفلأ ويغيان به التعبير. لكن معنى المعرفة ليس هو ذاته: "فالنشيد" تقارب أسطورة سوفوكل فقط في هيكل البنية، أي في ما هو عام من قواعد الحكاية، وتفاوقها في المعنى لأن موضوع المعرفة مختلف وغاية التحول مختلفة.

يحيل معنى المعرفة في أوديب على القدر، وهو مما له علاقة بالصراع الدائر بين فلسفة المثل العليا الأفلاطونية والفلسفة الذرية الحديثة آنذاك في اليونان. أما في "النشيد" فإن معنى المعرفة يرتبط بالهوية، أي بماله جذور في تاريخنا وسيادة في معتقداتنا.

يشير الجذر في "النشيد" إلى الجذر⁽³⁾، وتشير الأم إلى المحوض الذي يحتضن البذرة، أو تشير إلى الأرض التي ينبت فيها الجذر. وتشتمل الإعاقة في "النشيد"، لا في عدم إيمان البطلة بالقدر، أي لا تتمثل في الديني كما هو الحال في أوديب، بل تتمثل في هوية اجتماعية تعادل مجموعة من السلوكات والقيم التي يتلوع بها الجذر ليمارس سلطته على أنثى توفر له، بحكم الولادة والعائلة والنسب، ديمومة هذه الهوية.

الحكاية السؤال:

على هذا الأساس تقارب الحكاية ⁽⁴⁾ في "النشيد" وأولها سؤال يحمل بداية مفارقة: "أينمتني لأنها امرأة سوداء" تسأل الحفيذة أمها. يتقدم لوين البشرة مقابل الأخلاق، أو يوحى اللون بأنه علة لللعنة صاحبه.

لكن السؤال الذي لا يجد له جواباً عند الأم يعود بالإبنة إلى ذاتها. تتساءل بعد أن سألت، ويغدو ما لفتها من سلوك جدها له معنى منه تبدأ الحكاية، وتدخل. نحن القراء. عالمها وقد عدنا السؤال وشذناً إليه فنضول المعرفة.

لم هذا القلق الطارئ على الجد؟ ولم:

"طرحني على الأرض بضربي بقسوة شديدة تفصلني عن أن أكون أحد جنوده الشرعية".

وتذكر مشهد المقدمة:

"سأذبحك كدابة الزوبعة".

تذكر فبشدة وقع المشهد على قلوبنا، جد يضرب حفيدته. جذر يريد من الفرع أن يمتثل لإرادته امتثال الغاية لصاحبها. تلك وسلطة. سلطة وسلطة "وجذر يدوس فوق علاقة الرحم أو يحولها إلى علاقة أخرى، ولا بأنه لعاطفة من المفترض أن تسكن قلبه.

تلوح المفاقر بين امرأة هي لمسة في لفة الجد، وامرأة هي دهمه في لفة الحفيذة. تلوح بين نعت هو حكم قيمة على المرأة، واسم هو تعيين يميزها كما تميز الأسماء أصحابها عادة

وتبدو المفارقة معنى يعادل الصورة التي تحمل الكتابة حكاية المضموع والمكبوت، أو الحكاية المختلفة للحكاية الظاهرة، هي علة الكتابة في "النشيد" هكذا ينهض الكلام على مستوى التخييل السردى كاعتراض، كنفذ أنه حكاية حقيقي مدفون في النص.

يخفي الجذر (الجد) هذا الحقيقي في زمن هو تاريخ له (ماضي)، وحين يحمله السؤال على النطق به يحوه. يحو الجدة حكاية دهمه حين يلح عليه سؤال حفيدته من تحت قدمه لا يد أن يبقى المظلوم تحت سلطة ظالمه. فحامل السؤال شريك للمظلوم في غرده. ورقية الحفيذة هي أيضا رقية دهمه، شبهها، أو كلامها القادم، لذا فالظلم يجب أن يبقى مدفوناً لا في ماضي الزمن وحسب، بل أيضاً في حاضره، ومستقبله. وليشأ التاريخ بسلطة الجدر وقوته، وتنتهي لمعادلة بين الظالم والمظلوم متلوية بذريعة الأخلاق. هكذا، وعندما يضع الجد رقية حفيدته تحت قدمه إنما يضع المظلوم مكان الظالم، والجدع تحت سلطة الجذر، والمستقبل تحت حكم الماضي. وهو إذ يفعل إنما يمارس قوة يحط بها المجتمع عندنا للجذر، ويخوكه أن يقول عن دهمه "تلك المرأة الملعونة".

جد وحفيذة وصراع حول التأبيد والتغيير، حول الجهل والمعرفة، الظاهر في علته والمكبوت في صمته، الموه والحقيقي..

صراع لا تكافؤ فيه في ميزان القوة والسلطة، ولا في كفة السائد المائل اليه. لذا يبحث من في الكفة الأخرى عن الحقيقي في ذاته الشائكة. حقيقي قد لا يجد كلاماً له إلا في التخييل، أي في الكتابة، فهي الواقع قوله وهو ضرورتها. تنقل الكتابة الحكاية من واقع إلى واقع، لا تحاكي الحكاية الحكاية، لا تماثلها، لأن الكتابة تبدها، والإبداع اختلال يكشف الحقيقي ويضر وظيفة التغيير.

الحكاية والمفارقة:

تكشف المفيدة، وخلفها الكتابة الضمنية، حكاية تفارق ما يقول الجدل. لا يحكي الجدل بل يلصق. يوجز كلامه في حكم. هكذا في السطورة، أو هكذا هي الحقيقة تنبؤ عن كلام بشوهمها، فيتراجم الكلام في جانب، ويُفسح في الجانب الآخر.

في جانب الظالم يتقدم الضرب على الحوار، القوة على الحق، وفي جانب الضحية يسود الصمت تصمت دمه لكن لتعبر، في الكتابة عنها، بلغات أخرى: ترقص دمه، تغني، تلذ، توثع كلماتها على ضربات الطبل.. ويحكي الشاعر حكاية تنقلها الحفيدة.

تقول الحكاية أن دمه لم تكن تنقطع عن التشيد، عن الولادة، عن أذكاء النار بالحطب، وعن تحويل الذكر، خارج الولادة والحياة، إلى عرقه فمقوعة في ماء.

تدفع دمه البلية إلى الصراخ وتروي الحفيدة الحكاية.

في الحكاية ترحي شخصية دمه بمعاني هي هويتها.. كأنها تنهض من موتها في لغة الشعر، أو كأنها بهذه اللغة تواجه الهوية المختلفة فتكتسب حقاً هولها في الحياة.

- أنها تغفل الصراخ، ويريق نجمها، وصفاً عيونها تحت مظلة الليل.

- شجرة تشدق ذاتها في الوقوف والتماء والصلابة.

- مدينة فاضلة يهد فيها المقصود حريمه.

- عنصر من عناصر الطبيعة تعرج منها رائحة التراب الذي عليه الطلل.

- شكل الأرض ومنطقها الذي يعاقب البدوة بالشجرة لاحتكامها التمار وتعود البفرة إلى الأرض لتكون ديمومة الحياة⁽⁵¹⁾.

- دمه كونه يشد لكن بصوت يشبه صوت ألم امرأة تحت وطأة المخاض

إنها الأنثى في مدلولها الأعظم، أو وجه يشف عن المعاء فيترسم مزجاً من "الصلابة والسلام والألم القاسي" يرسم رأساً "يعلو كما يعلو رأس الذبيحة عند قطع وودها".

تفارق الحكاية الحكاية، يفارق الكلام اللغة، أو ينتظم في لغة له: الشغوي، الصامت، المقصود يأتي إلى الكتابة "مثلاً" يفارق لغة الجذر. وتعدو: الحبة، النخلة النار، وطوقس الرقص الهادي، قرآن العالم يولد هو نفسه بدلولاته الجديدة.

تلثم الدوال بدلولاتها الوحشية، البكر، الحادة. وتلتزم الأزمات في زمنها المختلف. الماضي، الحاضر، المستقبل، يولد آخر في المتخيل السردي، في الكتابة.. وفي منطق لها، هو معناها وهو ما يردم، فنياً، الفجوات بين الأزمات.

بنية المحورين

لا ترسم المفارقة في كسر يتهاوى معه السباق وتتخلخل البنية، بل يرسم في العلاقات التسيجية بين محركات الحكاية. هكذا تنبني "النشيد" على محورين دلاليين.

في المحور الأول: الجدل والأم.

في المحور الثاني: دمه والشاعر.

أما الحفيدة، الرواية الأولى، ومن خلفها الكاتبة الضمنية، فهي شباب الزمن المتنقل بين المحورين. عينٌ سائلة ووعي مقارن، مدقنٌ، يسعى بذاته إلى المعرفة. إنها بذُ الغرزة التي تحرك رقعة النسيج أي الحكاية التي تضمّر فعل التحويل.

يمثل فعل التحويل في العلاقة بين المحورين. فالشخصيات في كل محور من المحورين تشير إلى مصدر للمعرفة تتنوع معه مستويات الكلام، وقد تعددت لتبني التمايز بينهما، أو حتى بين الأصوات في كل منهما. في المحور الأول، وفي بيت الجيد، أُم جعدُ الخوف وجهها تقول قول الجيد، أي ما لا يشير حقه ويقجر غضبه. تشديد الأم لغة الجيد خوفاً منه. يقول هو لحفيدته عن دهمه التي لا يتلفظ باسمها: "عاهرة"، "أسألي أيضا عن ابناتها السفاحين العشرة". وتقول هي لابنتها بلغة تحاول أن تكون أكثر تهديفاً بأن المرأة: "سكيرة، عريضة" (لا تقول عاهرة)، مخبولة لا تملك رشداً.. أمها لم تكن إلا معتوهة وكانت تخرج عارية في الطرقات وتدخل البيوت وترفض أن تضع على نفسها خرقة تستر ذاتها.. الناس هنا رجموها وضربوها..

كأن حكاية دهمه تبدأ قبلها، من أمها، من زمن في الماضي، فعريدة المرأة اللعينة ذات جذر، والجذر حجة، نسب أخلاقي يقفز فوق العلة ويحوّل الأسباب: العلة التي دقعت المرأة إلى الجنون والسير عارية في الشوارع. جذر ذكوري مقابل جذر أنثوي يدعو الحفيدة لأن تقبل بلغة جدّها، بحكايته كي ترتدع عن الأسئلة، وعن السعي بذاتها إلى المعرفة، وكي تبقى اللغة واحدة بهوّة الجذر السلطوي وحكايته عن "تلك المرأة الملعونة".

تؤدي شخصية الأم وظيفة المساعد للجيد. إنها الأشي الثابتة. امرأة فاقدة لإستقلالها لا تجرؤ أن ترى إلا بعين رجل يحكمها امرأة بلا مرأة، أو امرأة لا ترى إلى صورتها إلا في مرآة رجل قانع لها. أو في مرآة رجل تتوهم، بدافع الغيرة، إنها تشاركه لسيادة متحققة على خادماتها وهي تعلم أن زوجها هو السيد الظالم.⁽¹⁶⁾ خوفٌ وغيرة، ووهْم سيادة يكسر المرأة فلا يعود الأنثى ترى صورتها، أو لا تعود المرأة تُرى إلا حين يصفر من يقف أمامها. يصفر فيسبح بالكلام المكبوت عيار اللغة، يرفع عن الحقيقتي أردية العتمة، ويبتدع دهمه رمزاً مصقولاً يشق في مرآة الدت

في المحور الثاني دهمه شخصية رمزية، أو رمزية واقعية، ابتدعها التشخيل النصي ليحملها من المعاني ما يتوزع أكثر من شخص في الحياة. لكن الحكاية لا تكتمل بها وحدها. دهمه الرمز ليست، رغم قوتها وصلابتها، مهيمنة في محورها كما الجيد في محوره. هي، بحضورها وسلوكها، مصدرٌ للمعرفة ولكلام الحكاية، لكن الشاعر مصدر آخر يحكي. يقول الشاعر كلاماً، وتقول هي تعبيراً كأنها جسد اللغة. أو كأن اللغة لغتان، لا لغة واحدة. لغتان ينسجان حكاية الحكاية، أو حكاية لا تستوي بلغة واحدة. تتمايز اللغتان الواحدة عن الأخرى، لكنهما يشتركان في التشديد:

تشدد دهمه، وينشد الشاعر. فجراً، "صوت مربع كأنه مجنون يرفض العالم والأشياء ويستسلم للمعقول وحيد قد يكون امرأة أو إياناً بفكرة تعصف به"

يؤدي الشاعر وظيفة المساعد، لكنه مساعد شريك بكسر في "النشيد" مفهوم الواحدة الذكورية، فالذكر ليس دائماً، أو فقط، هو الذكر السلطوي، واللغة ليست فقط، أو دائماً، لغته. يختلف الذكر عن الذكر، الشاعر عن الجيد. وتختلف الأنثى عن الأنثى، دهمه عن الأم وزوجة السيد. تظهده الذكورة الأنثوية، لكن الذكورة تلتقي أيضاً بالأنثوية.

الحفيدة والظن بالأنثوية الذكورة:

يلتقيان في حقيقي واحد يشتركان في نسج حكايته، كل بلسانه:

الشاعر بكلام هو قرين الكشف والرؤيا، وهي بتعبير هو قرين الجسد والبكارة والعطا.

امراً ورجل، أو رجل وامراً، يشتركان في حكاية الحكاية. هو يرفع الستار عن الماضي وهي ترقص تعبيراً عن مكبوت في قلبها، كأنها بالرقص تهيم لأجنة الحياة.

يستسلم الذكر لمقول وحيد هو الأثني، وتستسلم هي للأثوة. هكذا يلتقيان في نشدان الحياة.

تُدعى دهمه إلى الموت، يذهبون وليدها، لكنها تنهض لتلد من كل الرجال. تنتفي هي الرجل حتى إذا شعرت بتكوير بطنها أقفلت خبيثتها على نفسها وامتنعت عن الرجال. كأن من يروي يقول: الذكورة كما الأثوة هي أيضاً للحياة. أو، إن الذكورة خارج هذا المعنى تقضي بصاحبها إلى صورة كلب يهيم حول الخيمة.

تُدعى دهمه، كما العبد، إلى الموت ولا تُدعى إلى المجالسة^(١)، لكنها تنهض من الرماد إلى النار، يضمها الشاعر إليه، يجلس إلى جانبها وتبادر هي إلى الأضباب، إلى إعطاء العالم الحياة.

في "النشيد" لا تواجه الأثوة الذكورة، لا تقيم الحكاية الصراع الأساسي بينهما، بل تعبر عن:

- اضطهاد العرق الأبيض للعرق الأسود.

- واضطهاد السيد للعادم.

- واضطهاد هذا الارث من الأخلاق الذكورية السلطوية للأثني.

تحكي "النشيد" عن اضطهاد مركب يقع على أثنى هي في الوقت نفسه سوداء وخادمة وابنة لأمراً عزم مالكها على بيعها والمتاجرة بها. بحث عن خلاصه المردى هكذا، وكما رقيتها المجدولة بالضرب، ينجذل الإضطهاد في شخص دهمه وترتقي إلى مستوى الرمز.

المجاز ونشيد الكتابة الأخرى:

تتعدد مستويات اللغة في "النشيد" لتحر عن هذا الإضطهاد المركب، ولتقيم الفارق بين الحكاية والحكاية. يتوسل التعبير المجاز ليوحى بما لا تقوله اللغة.

يولد التعبير المجازي دلالات الإحتمالية، وبسي في الوقت نفسه علاقة الترابط بين مكونات نصه. يبينها في حالات داخلية، فتضيء المدلولات بعضها بعضاً، وتبقى مفتوحة على تأويلات القراء.

تجمل صورة "رقيتها السمراء مجدولة بضرب قاس" على "سأذبحك كذابة الزريبة"، وعلى "كما يعلو رأس الذهبية عند قطع وريدها"، وعلى "كان مضطرب على شطر رقيبتي بقدمه الفليضة".

وتجمل صورة "رأسها يشبه تكوير رأس حمامة" على "لكن الجبين بقي في تكوره"، وعلى "ولم تكن إلا في شكل الأرض"، وعلى "ذات ليل اكتمل فيه القمر"، وعلى "ضمت الطيل إلى تجويف صدرها"، وعلى "فشعرت بالدوار وتكوير في داخلي بضرب".

تجمل الصور على بعضها البعض فتساوق الدلالات، تنفتح على بعضها البعض فتتداخل، تتسع، تتعمق، وتصير عالماً يتوهم بالحياة.

وقد يحل الضد على ضده فيضفيه دلالية. كأن يضيء الشيد الضرب، والجنون العقل، والعري الحقيقة، والولادة الأديعة، أو ليعنيء الظلم ومقاومته معنى الحرمان من الحياة.

يضمناك عالم "النشيد" بلفته، وتذهب الدلالات أبعد منه. تكاد القصة تهرم بأنها رواية، أو رواية تركتها اللغة احتمالاً في حكاية تروحي بحكايات ما زالت مدفونة في القلب تنشد روايتها...

هل يعدونا التشيد بعد أن أعدى الحفيدة؟

نشدت دهمه ونشد الشاعر، وعندما منّ الجسدُ الأثريُّ جسدَ الحفيدة نشدت. شعرت بالدوار ويتكور داخلها فالتصقت بمعاني الأنوثة، بمعاني اليأس والحياة، ورويت الحكاية. روت حكاية جذو مازال يقول عن الحقيقي بأنه من جنون، وروح غريبة يجب ضرب الجسد حتى تخرج منه.

كأن الحفيدة الراوية، والكاتبة خلفها، تكت ضد الكتابة، ضد تواطنها مع السائد، وضد غريبتها عن حقيقتها. كأنها تدعو إلى كتابة أخرى.

فهل نكتب لتعري السائد ونخرج المكبوت؟

هل نكتب لنحرر ذواتنا؟ هل نكتب لنهدع، بالكتابة، صورة الحقيقي فنغيّر الواقع، والزمن، وتكون لنا الحياة؟

منى العبد

بيروت 1993/1/4

محاضرة أقيمت في مكتبة القصة والرواية في الخليل شهر فبراير 93

الهوامش

- 1 - "أصواء جديدة على جبران" توفيق صايغ عن 266 منشورات الدار الشرقية للطباعة والنشر بيروت 1966
- 2- لن نبلغ ذكر الصفحات القارئ يشرى لأن قصة "الشهيد" قصة تصوره يريد عن السبع صفحات بتأثيل والتعليق على العبارات التي التفتتها منها أس سهيل.
- 3- باعتبار الجسد جذراً لتحيل "الشهيد" من رواية طبيب صانع "عروس الهرة إلى التمدد" فهي هذه الرواية يشير جد الرواي إلى الجسد أو إلى الأصل لكن الجسد في هذه الرواية له مدارك أجهسي لا يشكل مرجعاً لمعنى الإنسانية إلى الرطب وهو بذلك صامد مساهم على العودة إلى الأصل أما في الشهيد من الجسد يشكل مدعلاً صامداً يصدره عندها يتسدره، يحرل دون معرفتها، خلقية لا يخلو هذا القارئ من دلالة لها علاقة بالذكورة والأنوثة، أو بعلاقتها بالجسد
- 4- أتتارل "الشهيد" باعتبار مفهوم المسمى للعلمي السويدي، مستوي الخطاب ومستوى الحكاية كما تشير إلى مفهوم الوظيفة عند فلاسفة بير يروب في كتابه "المعروف" Morphos ogge du conte
- 5- إن السادي التي تعطينا سلمي سطر سيم للأثر بعد لها صورة موارية في هذه الأبيات الثلاثة مني السعدي التي تقرأ، وقالت المرأة
- أبي رمي الإكتمال، وبنت في الرحم
- عصن أحضر، صار شجرة، وأثمرت ثمرة، واستفاد بظنها.
- هستت فيه الكرا الأرضية والقصصا... وفي اليوم السابع ولد القصر...
- وعنده على صحن وأعدته إلى الكون...
- راجع مني السعدي في كتابها "محيط الحظ شعر ورسوم" منشورات دار المدى للطبعة الأولى من 8
- 6- تروي "الشهيد" أن دهمه بنتت بعد محرموها بعد مقتل أمها، وكانت فتاة بالغة، جميلة فكان الرجل يستمر بالفلام وأبوي إلى لراشيت متعمراً يتبرحها أنه الخالد لها. ثم أدركت روحه حقيقة الأمر عندما تكرر بطن الفتاة فغشحت بالحقد والقسوة على دهمه أمرت الفتاة أن ترفع نفسها من مكان حال ليستط الجبين وصرفت على ولاتها وبطنها. لكن الجنيد بقي في تكوره (...) فأطلقها من الباب.
- 7- يقول الشاعر أمل نخل عن الصمد بأنه "مدعى إلى الموت ولم يدع إلى الجالس"
- ورد في مقال للناس حنا جريدة السفير تاريخ 1992/12/22

علاقة القصة العربية بالشعر وبالقصة

أين تبدأ القصة، وأين ينتهي الشعر، أو السؤال معكوساً، أين يبدأ الشعر، وأين تبدأ القصة؟ قد يكون السؤال من أدق الأسئلة وأشعبها، لأنه يتعرض منذ لإطلاق قماييزا ما بين القصصي (بمعناه السردى)، وبين الشعرى بمعناه الشامل، أي تمتد الداخل كافة أشكال التعابير، والمواقف والحالات، بكلمة أخرى، كيف يمكن إمرار ذلك الحيط الرقيق (خيط العنكبوت) الذي يجعل من القصة قصة، ومن الشعر شعراً، ومن القصيدة قصيدة.

فإذا كان الشعر موجوداً في كل الفنون حسب التعبير الأرسطوي في اللوحة، في الرقص في المنحوتة، فهو أيضاً في مجمل التعابير الأدبية والإسكانية، الفردية والجماعية التاريخية، والحضارية.

فالشعر عام، ويمكن أن يكون أي شيء نسبياً، ويمكن أن يكون في أي شيء (نسبياً أيضاً)، ارتباطاً «بالشعرية» الموجودة في الأشياء، وفي الأشخاص وفي المناظر وفي الطبيعة، وفي اللغة، وفي الأغاني وفي الحالات وفي الأشخاص وفي الأحداث وفي التاريخ وإنما شعر من دون قصائد.

فالشعر من خلال الشعرية موجود في الطبيعة وفي الأشياء وفي الألوان (وحتى في الصمت) خصوصاً عندما يرتبط بالشعور، وبالإحساس، ومن هذه الشعرية، قد تكتسب هذه الأشياء معانيها أو دلالاتها أو حتى قوتها (وأحياناً ضعفها) بمعنى آخر، وبحسب أوكثافيويات «العالم ليس أعنى» خصوصاً عندما تسمه الحالة الإنسانية.

الحالة الإنسانية، سواء كانت ذاتية أو جماعية، سواء كانت إنظرائية أم تعبيرية واقعية، «أم خرافية أم مثولوجية، أم أسطورية أم ميتافيزيقية أم فخرية، حالات تخيلية أم حتى في أدنى بواعثها وإفشائياتها فليس للشعر «ية» سقف ولاقضاء ولاحدود فإنها الهراء الذي يتخلل العناصر والمناخات والطقوس، فإن الكرن في حد ذاته حالة شعر تنتظر إن تعطي دلالات نسبية (أو خاصة) قد تصبح جماعية أو مصممة فتكون قصة أو قصيدة أو قطعة موسيقية أو سفونية أو مسرحية أو أي شكل من أشكال التعبير.

(لهذا يمكن أن نجد الشعر في الرواية، والأمثلة لا تحصى: عند دريستوفسكي وتلستوي وغوغول وفرنندا مندريك، واندرو موروا ومارسيل بروست واندرو جيد ولوكليزيد وأراغون في «مجنون السا» وبروتون في «مايا» وبارجان جون في بولينا 1820) وجول سويريال في «سارق الاطفال».

وعند كانديرا، والظاهر بن جلون ورشيد بوجدره وماركيز وامادو وكورتانا وصولاً إلى جبران خليل جبران في «الجنة المتكسرة» ولجيب محفوظ خصوصاً في «مناخات» «ثرثرة فوق النيل» و«يوسف حبشي الأشقر في «المطلة والملا» وغادة السمان وتوفيق يوسف عواد في «الرفيف» وفي «طواحين بيروت» وإلياس خوري في «غاندى الصغير» وحنا مينا، ومحمد هراة واحمد المديني وجمال الفيضاني وادوارد خراط وإبراهيم اصلان... فلدى كل الذين ذكرنا شعره في رواياتهم مقاطع ومناخات أو شخصيات وأحداث ولغة شعرية.

وما قلناه في الرواية، ينطبق بامتياز أيضاً على المسرح سواء في الأجواء أو اللغة أو الشخصيات أو السيوغرافيا أو الملابس... (سوقركليس، بيروبيوس، شكسبير، راسين، لوركا، شونليرج، تشيكون، اربابل جورج شحادة، بيبكت، بلشكو، كلوديل جبرود انوي، بستر هاندك، ماكس فريش، مرغريت روبراة أحمد شوقي - سعيد عقل يوسف ادريس، سعد الله ونوس، عبد العزيز السريح، نظوان معلوف، محمد أدرس فاضل الجبالي، فاضل الجزيري، رمون جابر، محمد بن قطان، علوغة، سمير عبادي حمد الرمح، وأحمد بن راشد والطبيب الصديقي، عبد الكريم برشيد... الخ)

وإذا مجاوزنا مختلف الفنون الأغنية، الرقص النحت... الخ لنصل إلى القصة (موضوعنا في هذا المدخل) نجد أن المسافة تضيق كثيراً بين الشعر والقصة (كعنصر سردى) بحيث يبدو أنهما متلازمان تلازماً حتى عهد حديثة حيث حاول بعض الشعراء، كسر السردى في الشعر أو في القصيدة توصلاً إلى بنية شعرية مستقلة أو بالأحرى إلى قصيدة ذات مفاتيح وتقنيات وخصوصية مغلقة من خلال كسر السردى والوصفي والخطابي والروائي وحتى البوحي الفئاني خصوصاً عند بعض الشعراء الفرنسيين المجدد كميثيل ديفي وديس روش - وجاك ووبو....

الشعر في القصة... نعم... كعنصر من عناصرها، أو كعنصر رديف أو دغيل لكن إذا كان الشعر العام يتحلل مختلف الأشياء والأمور والأحداث فإن القصة أيضاً يدها السردى أو العطائي أو الروائي أو الإخبارى أو التاريخي أو الشموى لم تنفصل عن الشعر ولا عن كل الفنون والتعبير الأخرى، فالميتولوجيات وهي حكايات أو بنى سردية تخيلية تحكي قصصاً، والملاحم مبنية على القصة والتاريخ أيضاً والفوحة عبر تاريخها الطويل كانت تحكي قصة الآثار والمنحوتات والموسيقى كان رواها قصة أو حكاية... فالسفونية قصة

وموسيقية واللوحة قصة تشكيلة (وهنا تشير إلى أن المدارس الحديثة مع التعبيرية والسوريالية والتكعبية حاولت كسر المنحى السردى أو التاريخي عبر تفتيت أو تحويل الزمن الداخلي في اتجاه حركة لا زمنية، الكتب الدينية في أجزائها الكثيرة قصص أنبياء وقديسين وأولياء.

والأغنية تحكي قصة وكذلك المسرحية (بلغة الحوار ومن ثم بالتشاكيل والشهريات والصوت والسينوغرافيا وإن حاول المسرح الحديث تجزئة الفن القصصي وتدميره كما نجد عند بيكيت في نهاية اللعبة أو عند هنري مولر في «المهمة» وماكس فريش ويوسف ادريس (متأثرا ببيكيت في الفرافير) ويونج جبارة (متأثرا بأربال) ويمكن القول أن الروائية الحديثة حاولت كذلك كسر البنية السردية المعهودة (التطور الزمني العادي) مع جيس جويس وكافكا وكانديرا ومارغريت دوراس... لتدخل إلى حد كبير في مناطق الشعر، وبهذا ضيّقت أول لغت المسافة بين ما هو حكايتي أو سردى وبين ما هو شعري.

وإذا كان علينا أن نحصر كلامنا في العلاقة القائمة بين الشعر «ية» والقصة (السردى) فإن المسألة تبدو دقيقة وحتى غير محسومة فشاكيل المحيوط والقنرات وتداخل العناصر وقمازج اللغات تجعل كلها عملية الفصل شبه مستحيلة، خصوصا إذا تعاملنا مع الشعر كبنية وكذلك مع القصة كبنية أيضا فبنية الشعر هي التعبير وبنية السرد هي القصة أقصد رصد المسافة التي تتحول فيها المادة الشعرية «العصومية والشائعة» المفتوحة والمشااعة والبلابية والبلا شكل إلى حصورية ولهيرة نختلف عن سواها، أي في مفادوتها مادتها العمياء الهشة الأولية، لتكون عنصرا يصور في ما نسميه قصيدة، فالشعر عندما لا يكون قصيدة (أي بكتابة قصيدة) يكون أي شيء، في أي شيء، والقصة عندما تكون في مستقراتها السردية (سواء كتابية أم حكايتية أم شفوية) تكون أي شيء، وفي أي شيء، فالقصيدة القصصية تحاول أن تفتح السردية محتواها وشكلها وتناصها القصصي، أي ككتابة تسمى قصة، فالقصيدة معناها «الخلق» هي كتابة، لأنها تتحرر بما هو سردي وخطابي ووضعي... الخ والقصة معناها الخلق أيضا هي كتابة لأنها تنحصر من كل ماهر خارجي، أو تحول كل ماهر خارجي إلى تشكيلها الخاص، فهي تحول ماهر خطابي وشعري وما هو تقريرى وما هو سردي (شفوي وما هو فكري ونفسي وما هو تخيلي إلى قصة مكتوبة أي تتجاوز الزمن الحاكلي (الحكاية) الشفوية إلى الزمن القصصي الكتابي، وهذا الكلام ينطبق على اللوحة، كوحدة تشكيلية تقتص كل العناصر والمواد والألوان والمخطوط في فضاءها الخاص، وكذلك على السفونية وعلى الأغنية وعلى المسرحية فما تكتب به تكتسب القصة كلن، أو تشكل خاص هويتها التي تميزها عن الحكاية وعن الرواية، وعن القصيدة وهنا لابد من الإشارة إلى أن القصة الحديثة منذ موباسان وتشيكوف وغوغول، وحوالا وإلى بورجيس، فيوسف ادريس، فزكريا تامر، فتوفيق يوسف عواد، ففاداة الهاني، ففزاد كعان، نجيب محفوظ ومن قبل محمود تيمور حاولت الإستفادة من الحكاية كمادة قصصية أومازجت بينهما لكن من خلال شد الحكاية إلى القصة (كفن مكتوب) ليس شد القصة إلى الحكاية (كفن شفوي) أي قطع المسافة من الرواية الشفوية إلى الرواية المكتوبة فالهكاية هي ابنة المخيلة المعبر عنها بشروطها الشفوية والقصة هي ابنة المخيلة المعبر عنها بشروطها الكتابية، فأنت لا تحكي قصة وإنما تكتب قصة وأنت لا تكتب حكاية وإنما تحكي حكاية.

لكن إذا الكتابة هي الصفة المعولة في القصة لأنها تحول مجمل العناصر السردية والشعرية والحكاية والتفسيرية إلى تشكيل خاص مستقل أو لاتلس القصة ضمن شروطها الكتابية بلا قصيدة التي كالتصية تكتسب هويتها كقصيدة تختلف عن الشعر بالكتابة فكيف إذن تفرق بين قصة شغوية وبين قصيدة قصصية وكتابية بين شعر قصصي وسرد شغوي؟ الإلتباس هنا في مشروعيته يشكل مفارقة بين القصة الشعرية والقصيدة القصصية باعتبارهما بنيتين مطلقتين قد تتبادلان في حالات كثيرة عمليات التمزيع وكذلك الأقتعة والإيحاءات والدلالات والتأثيرات لاسيما لدى الذين ينادون بوحدة الفنون وتحديدًا بالنص المفتوح حيث تروى الفوارق التي تميز فنا عن فن أو شكلًا عن شكل.

على هذا الأساس كيف تتعامل مع نصوص معروفة يعتبرها البعض قصائد وهي ذات عناصر سردية مثلاً إذا أخذنا نصوصاً لهزرى ميشوك «هولوم» أو لجاك برنغر، وهي سرديات مصوغة صوغاً شعرياً كما في كتبه «كلمات» و«حكايات» أو عبد بورغيس في قصائده أو عند أراغون في «مجنون السا» أو عند شعراء عرب معاصرين في أحمد شوقي وخليل مطران والأخطل الصغير والشهابي وأمين نخلة وسعيد عقل والياس أبي شبيكه، ويوسف غصوب، فإلى السحاب والبهائي صلاح عبد الصبور و خليل حاوي ومحمود درويش ونزار قباني وأدرس، وشوقي أبي شقرا وأنسي الحاج ومحمد الماغوط وتوفيق الصايغ.

فهؤلاء جميعاً يتكون كثير من قصائدهم من مادة سردية تتكامل أحياناً في بنية قصصية يجعل عناصرها وإذا رجعنا إلى الشعر العربي القديم من امرى، القيس إلى النابغة إلى لبيد، وإلى الأخطل والفردق وجبر وأبي تمام والمتنبي وابن الرومي نجد أن العصر، السردية أساسية وجوهري في شعرهم بشكل وجهات من وجوه بناء القصيدة فالقصائد عند معظم الذين ذكرنا تسرد حكاية حالاً أو حكاية ناس أو أحداثاً ولهذا قيل أن الشعر ديوان العرب «خصوصاً في العصر الجاهلي» ويمكن القول أن لنفسيات التقليدية قامت على الموضوع أي على الحدث فالرثاء، يحكي قصة موت والمديح يحكي قصة ممدوح والعزل يحكي قصة حب، والحماسيات تحكي قصص الحرب والشجاعة والوقوف على الأطلال يحكي قصة الأمكنة والناس والوصف يضح الطبيعة والبشر والتاريخ في سياق سردي.

حتى الشعر الصوفي رغم طوابعه الإطلاعية المجردة يروي حالات الكائن مع الله ومع الطبيعة... فهل يمكن القول أن كل النصوص الشعرية هي قصائد قصصية؟ وكيف تقارب هذه الصفة.

قديماً كانت الأمور بسيطة حيث كان الوزن هو الفاصل الذي يفرق الشعر من النثر «فالشعر هو الكلام الموزون المقفى» وما عداها فهو نثر أي أن تلك العناصر القصصية الأساسية عندما تصاغ موزونة تصبح قصيدة أو شعراً، أي أن القصد الشعري الذي يحولها إلى قصيدة يكاد يكون محصوراً بالقوانين الوزنية (حتى ألفية ابن مالك درجت في الشعر لتوفر هذه القوانين فيها).

في الشعر العربي الحديث تتعقد الأمور، عندما يتفصل العنصر الشعري عن العنصر الوزني ويتجاوز

الإيقاع التقليدي الموروث إلى الإيقاع الداخلي وهنا ترتفع شروط الشعر (والقصيدة) إلى أبعد من «النظم» إلى ما يدخل مادة الحالات وتشكيلها الذاتي الناتج منها لا من أدوات خارجية، إلى ملازمة اللغة واختلاقتها، لهذا ربما تبدو المسألة أدق على الأتمل من حيث إشكالاتها الظاهرة وتفاصيلها الشكلية وكذلك من حيث جوهرها الباطني، فالقصيدة الشعرية التي تعتمد أحيانا كثيرة المادة القصصية والتي تشير في تجلياتها وتوحي وتدل تنسجس أحيانا كثيرة في القصة الشعرية التي تتوفر فيها هذه الصفات بل ويمكن اعتبارها قصة شعرية إذا أدرجت في كتاب قصصي ويمكن أيضا اعتبارها قصيدة قصصية إذا أدرجت في ديوان شعري، هنا تسمى قصيدة وهناك قصة والجماع هو الشعر السردية على هذا الأساس يمكن أن نوازي (وهنا تلعب المزاجية والتكورات خاصة أدوارها) شعريا بين مجموعة تصوي تتداخل في صفاتها وتكاد من قرط التباسها (بين الشعر والسرد) أن قد هويتها فتكون في طبقاتها مواد أولية للقصيدة أو القصة (وطبعا للرواية).

وهذا الأمر أدخل في الحسبان بعدما تطور مفهوم الشعر (ية) واتسعت فضاءاته إلى «كل ما يحيد باللغة عن دورها الإيحائي المألوف أو عن معناها الوظيفي المحدد» من هنا رأى البعض ونحن نبين ومنذ السبعينات أن للقصيدة الشعر، مثلا، جذورا في الخطب الجماهيرية وفي بعض الكتب الدينية، وفي الصوفيات، والمقامات وكذلك عند جبران (في مؤلفاته القصصية والروائية).

ولهذا الإتساع لمعاني الشعرية ودلالاتها اتساع في السردية، كمادة هستة وكبنية ضمن قصة أو حكاية وهنا يحصل التصادم حصول الفاء والسدوح، التصادم يحصل من خلال تواحه بينتين مغلفتين هما البنية السردية والبنية الشعرية دولما جسم فيهر الص ويستره حل ما، أو أسباق في بنية على بنية دولما إجابة إجابها في الأخرى، والنتيجة أن العرض (عبر هذا التصادم) يطاول القصيدة التي لم تتمكن من صهر وعجن العنصر السروي فتصاب بنيتها بالتشقق وكذلك القصة التي لم تنسج من صهر وعجن العنصر الشعري فتصاب بنيتها بالتشقق وتاليا تفقد الاثنان هويتهما الخاصتين

ذلك أنه بقدر ما يتسع مفهوم الشعرية وكذلك مفهوم السردية، لابد أن يضيقا ضمن حدود القصة والقصيدة، وهذا ما لم يستطع تداركه حبران حليل حبران في قصصه «عرانس المروج» حيث اغترست البنية القصصية حالات شعرية خالصة، بينما لمج ميخائيل نعيمة مثلا في «مذكرات الأرش» في نحت بنية سردية عبر تطور الشخصية الرئيسية وتمكن توفيق يوسف وعني في مجموعته القصصية «قبض الصوف» من تحويل مآهو شعري (وشعري) سواء على صعيد اللغة أم الشخصيات أم الأحداث إلى كتلة قصصية متراصة ومتداخلة ومتصهرة، فبحران شاعر يكتب قصة وعواد يستخدم العناصر الشعرية لكتابة قصة ونعيمه كاتب، فكبح بصرامة والرواية وضبط مختلف المواد في عنصر بائي قصصي واستطردا تقول أن في مقامات الحريري مثلا مسارات حكاية عرف مؤلفها كيف يحولها إلى مكتوب لكن هذا المكتوب القصصي أصيب بظغيبانية لالغاة التي أفلتته أحيانا وأحدثت فيه شروعا وكذلك بالإستطرادات التي لم تلم في صوغ كلي داخل لغة قصصية منسجمة.

إن الشعر في القصة العربية المعاصرة والحديثة كان كما أشرنا عنصر قوة ولكنه كان أيضا عنصر ضعف، وكذلك مأهو حكاكي (شعري، تخيلي) عندما كان يبرر كجسم دخل في القصة، ولكن تمكنت القصة العربية الحديثة من كتابة ذاتها وتحسين حدودها المستقلة، كفن خاص يختلف عن القصيدة أو المقالة، أو الخطبة أو الحكاية أي هل حولت عاصرها الشفوية والشعرية إلى مكتوب قصصي.

سؤال ملتبس إلى حد كبير، الإجابة عنه شاقة وغير مؤكدة بل وغير فاصلة، لكن إذا شئنا تحديدا فضاءات تحركت ضمنها القصة العربية (على حد علمنا وإعلانا) فيمكن اصطلاحا ومن باب التيسير لا

الحسم في ثلاثة إلى قصة تنتصر فيها الحالات الشعرية والتخيلية من ضمن سياقات سردية متفاوتة الحضور قصة تنتصر فيها اللغة كأبعد من أداة تعبير 3 قصص تستنبط عناصرها الشعرية في نسيجها السردية المفتوح.

إن في القصة التي تنتصر فيها الحالات الشعرية والتخيلية من ضمن سياقات سردية متفاوتة الحضور، يتقدم التهميم ماعده من العناصر البنائية حيث تفتح نوافذ النص على قضايا قلما تدرج في انضباط أو تقنين أو ارتباط بهواجس خاصة بنوعية أو بهوية القاص فالراوي هنا يتساوى مع الحكائي في ترك العناصر الخارجية أو الداخلية بما فيها الخيالية، في قوتها الأولى بالأحرى في انعطافها وهشاشتها الأوليين، فالهاجس هنا يتبدى شعريا (كمادة) أكثر مما يتبدى شعريا في قالب قصصي، فالراوي/ الشاعر ينتصر هنا وتنتصر معه: العناصر الروائية/الشعرية، حيث تبدو السردية ذريعة أكثر مما تبدو محطاً أخيراً والالتباس الشعرية والسردية (دوماً حسم في تشكيل) هو التباس في اللغة المحبرة والشردة، والمتحررة (دوماً عن خوف) خشبة الإحصار في هوية أخيرة أو في تشكيل نهائي.

في هذا النوع من القول (ولا أقول كتابة أو حتى صوغ) تبحث الحالات عن ذاتها أو بالأحرى تتساق في البحث عن ذاتها بقوة إيقاعاتها وطغياتها فتتقسم عادة بالإسترسال (لأنه ما من ضابط معين لها).

وأحياناً كثيرة بالتهميم (انصلا بطزاجة الحالات) وأحياناً بالإلتزام بما هو حكائي أي شفوي، حتى مستوى التركيب... والأهم أن مثل هذه **الانبعاجات النصية**، **تصب في الشعر** (كفضاء) لا في القصيدة ولا في القصة (كبنية) تصب في ذاتها.

فعندما نقرأ مثلاً «عرائس المروج» لجبران خليل جبران نضع على مثل هذه الموصفات سردية التي تؤدي إلى الشعرية، أو بالأحرى إلى حالات شعرية وهذه الناحيات لا تقتصر على اللغة وإنما تطول أيضاً إلى الشخصيات والأممكة، والأرملة إلى أن نتقدم بلا ملامح ولا سمات ولا «وافع» لنصنع لغتها بها.

فهل يمكن القول أن هذا النوع يمكن أن يكون مرحلة من المراحل التي تدرك القصة أو على الأقل سواد تنتظر من يجعلها ويصهرها لشكل كتابة قصصية؟

وإذا أردنا توسيع إطار هذا النوع فيمكن أن نشمل جل القصص التي تتسلط فيها «الشفوية» بتعابيرها على مختلف العناصر البنائية (الإيقاعية) كالخطابة مثلاً أو البلاغية في نبراتها «البدائية» فتصيب «القصة» في إيقاعاتها ونبراتها فتصبح «قوتها» مندرجا في مكتوب يروي أو كلاماً مكتوباً مندرجا في قول يروي وفي الحالات تبقى المادة السردية في نقطة غير متقدمة نحو «القصة» وهذا ما يمكن أن نجد عند شعراء «حكماء» أو تذكروا أو كتبوا سعيد عقل في «لبنان إن حكى» وأمين نخلة في «المفكرة الريفية» وفؤاد سليمان في درب العمر واسمع يا رضا لاتيس قريعة حيث الإلتباس يتبدى في مكتوب/ شفوي أو في شفوي/ مكتوب أو في مكتوب بلاغي وفي مختلف الحالات تتراجع القصة كبنية مصوغة ويصاب التركيب العام بشقوق (علينا أن نشير إلى أن قيمة مثل هذه النصوص كبيرة جداً لكن ليس كقصص أو كحكايات).

لكن ومن ضمن هذه الإلتباسية تتضح السردية ذات الشكاوين القصصية على حالات داخلية وأحداث في

مختلف مستوياتها التخيلية والإفعالية والعاطفية وغير المألوفة لتكسب في صوغ ملموم ومقصود وموجه ومضبوط مواصفات (حسن شروطها خاصة) التي يتجاوز مجرد الإطار التاريخي أو الإخباري إلى استشارة التعبير والدلالي والمعنى غير المقتن في تقنيات (هي إلى بعض شروخ في تأليفها) تعدد أو تتدأ في مجازات تنفتح على الرمزي والتأويلي. وكذلك على الشعري بصفاته الخاص.

وهنا يمكن الكلام على تجارب ركريا تامر القصصية كـ «دمش الحرائق» وكذلك على تجارب غادة السمان في «رمن الحق الآخر» وياسين رفاعية في «المصافير» إن هذه التجارب تتميز «شعريتها» المفتوحة على السردى بأنها:

1 - تأتي عند ركريا تامر في التباس مدحش بين الحاكمي والتقصي أو بين التخيلي والمألوف، سواء في التركيب اللغوي الذي يلعب فيها المجاز دوراً (كتمسح شعري ترميزي) بناتيا، بطول إلى الشخصيات وإلى المناخ العام لكن يصعب في النهاية في تأويل بقضي إلى العيش أو إلى المعاني أو إلى المفكر، فزكريا تامر يوظف ما هو حكائي وما هو شعري في صوغ كتابته القصصية وما يلفت أن تامر يستخدم الشعر أحياناً في نعله المجازي، لتسريع إيقاعاته القصصية والتأويلية على السواء في امتداد أخلاقي أو سياسي.

2 - ياسين رفاعية يتحرك في مناحات مماثلة وخاصة ولكن الشعرية بمحالاتها وتجلياتها وشخصياتها تهيم على المناخ القصصي، وتهدد المجازية في تلك المستويات غير المقتنة في «عبرة» أو في رمز محدد، بتدوير ما تنساق في بعضها عناصر تعني هذا الإسباق يبدو في كثير من الأحيان ممسكاً بخيوط دقيقة شفاقة حتى الهشاشة.

3 - غادة السمان تنصرف بالمادة الشعرية وبالعناصر غير المألوفة الصادمة الكاسرة لتربطها بذاتية طاغية وقوة طغيانها، وتحولها إلى شكل سردي يتجاوزها بسمة القصصية ويلتزم هناك هذه البنية، إنه التراجع بين المدة الأولى (الهيئة) وبين الشكل النهائي أو الخاص، أي بين الهيئة القصصية والهيئة الشعرية، فعادة السمان تلعب وضمن هذه اللعبة، لتصلب تناسق الشخصيات وأحجامها وكذلك برسم جوانبها ومناخات غير ألفية وغرائبية وصادقة، مؤثرة لكن لتدور حول الثعثة القصصية «المتفجرة» أو «المقنعة» أو نقطة وصول لكن هذا الوصول لا يعني اشتقاً أو حركة من زمن إلى زمن أو من حالة إلى حالة أو من موقع إلى موقع (وهذا قد يقرها من الرواية) دائماً كي يحفر السردى في ذاته: نقطة انطلاقه ووصوله، فالحركة لولبية، كما نجد مثلاً عند... أو حتى في بعض قصص زكريا تامر.

من هذا القول إن غادة السمان تروى إهتمامها الأول سرد حالات لفة أو حالات شخصيات أو حالات أحداث، ارتبطت هذه الحالات بديارات صادقة أو تأويلات محددة لكن قد هذه الحالات إلى أبعد من المتطلبات القصصية يؤدي إلى صوغ لغة تحاكي البنية ولا تداخلها بحيث تبدو إضافة أو تهميشاً للإيقاع المركزي.

4 - في القصة التي تنتصر فيها اللغة كأبعد من أداة تعبير المسألة أكثر تعقيداً لأن الهاجس القصصي يتراجع أحياناً كثيرة ليقتصر في المجال لسلطة اللغة كهذب يتجاوز متطلبات السرد أو إزاعات القصة يصح الهاجس ألا تسرد فحسب ولكن أن يخلق اختراقات في المألوف اللغوي السائد كأن القاص هنا يدخل إلى عالم الشاعر وهومو من باب «اللغة» (لا في باب الحالات فحسب).

فيستقل الإلتباس من التباس حالات إلى التباس لغة ولكن المسألة تكمن في كيفية جعل هذه الاختراقات «اللغوية» من داخل بناء القصة، لا من خارجها فلا تبدو هذه المحاولات وكأنها تزويقات برائية، أو إلماعات عربية في التسج العام أو بملوانيات تأثر سلباً في المناخ العام أو في البؤرة القصصية الأصلية.

القاص اللبناني فؤاد كنعان يتجه في مداء القصص الغني والطريف (بشخصياته وتعابيرها) إلى جعل اللغة عنصراً عضوياً في البناء السردى، فهو لا يقتصر في عمله على إيلاء الجانِب السردى الأهمية الأولى والأساسية فحسب وإنما يولي الإهتمام نوعاً من «الشغل» على التركيب السردى (جمل مقاطع) وعلى العبارة في صياغتها وكذلك على الكلمات إنه يبحث عبارات يغير بنى ويقتضب مفردات، خصوصاً عندما يحولها من المحكى والعمومي والشائع إلى جزء من النسيج المكتوب، أو بالأحرى إلى إتاقفة في الكلام وجمالية بيانية (نامضة) وهذا ما لا يمكن أن نجد مثلاً لا عند نجيب محفوظ (فى قصصه) ولا عند الطيب صالح، ولا عند حناïن ولا عند يوسف إدريس (وإن التقيا أحياناً في استغلالهما المخزون الشفوى) ولا عند معظم كتاب القصة العرب كأبه الإنجاء الشكلى الذى يدرك الجمالية الشكلية أحياناً، ونظن أنه يلتقى هذا في مجال الشعراء والكلمين» أو الجمالين أمين نخلة وسعيد عقل أو يلتقى بعض الدادئين الفرنسيين ذوي اللغة المشغولة بهواجس جمالية كجوستاف فلوبر صاحب «مدام بورتاري» و«سلامبو» وإلى حد ما مع أندره جيد صاحب «الباب الصيق»، أو حتى فرانسوا مورياك صاحب تبريز وكبروه وكذلك مارسيل بروست ففوائد كنعان يقضى بتمعة للغة، يحاول أن يفتح مغاليق لها بغامر بإيقاعات وباستعمالات وبتركييب تصدم فلناأخذ موقفه من مجموعته القصصية الأخيرة كأن لم يكن التي صدرت حديثاً في بيروت:

وكيف نقيب عن يالى، وأنا أطوي هذه اللفات ذهاباً إلى حيث تلك الخزانة الجوانية التي تتوسط المحيط الشرقي في رعاية العائلة المقدسة حاجية عنها اشياء كانت مقدسة في هاتيك الايام انها اسلحة الجد.

ومن خزانة - ترسانة تحولت هذه الخزانة على يد حتى البيت الذي كان في مدرسة المطران إلى حاضنة كتب وقراطيس فضلاً عن مخلفات جد أسير معاش الروح في شرق وعرب حما حتى البيت يجعله إلى البيت في منتقيات ذوقه، إغناء لذوقه وفي بقا، نطلعاته - أنذاك - إلى عبت لوجود ولاسته الناس.

كما ضمت في زاوية منها دفتر احببها ومن فيه شدا شدا من مقتطفاته ونقا من خطراته في ماهو الورد والورد معا، كما الحياة.

وفي مهج الورد التي أوتيت استلحقها على افراد استوقعتني بقاعة رسائل في متدبل مطرز بعيداً عن عيون العدال وعن محبة الأيام بالأخص، هذه الرسائل طبعها كانتبها بحمرة شفتيها وضمتها برشة عطر هنا ورشة دمع هاك، وصمتها كل ما ضمتها بتاريخ الشوق وعشاق العتاب.

من التي هذه؟

هي التي ماج بنفحها الدفتر المحميم وكان الدفتر غائبة الورد ودمعة الختام قبل.

قبل أن ير النسيان وحلو بينهم.

كنت أنا بينهم

كنت لهم شغف القلب

وها أنا اليوم أشلا ذكريات

(صفحة 77)

على أن هذه الجمالية والشعرية هنا واللغوية هناك لا تخدم عند فؤاد كنعان البنية القصصية فتدخل نسيجها الداخلي وإما تنفر أحياناً وتشد وتتقدم كبنى داخل البنية العامة، أو كجزء مستقلة وخارجية فالهاجس اللغوى لا يكون لذاته في القصة (ولا حتى في القصيدة) مهما بلغت درجة الإمتناع فيه الإستسلام لهذا الإمتناع. والإنحراب باستخدامات اللغة عن مألوفها، وعن قاموسها وعن البلاغيتها لا يشكل دائماً عنصراً يطور هوية القصة ويلبسها بقدر ما يحدث شقوقاً وفجوات في الإيقاع السردى وفي الإيقاع التعبيري الذي

يحتويه أي تضعف الجدلية بين القصة (كعمل خاص) وبين اللغة... فالملحوظ «الصارم» و«الملحاح» يقع خارج عملية البناء أو خارج اللحظة القصصية المكتفة، قاما كي يقع الشغرى في أشر ماله خارج المكتوب والمصوغ.

أما عند الشاعر اللبناني سعيد عقل (المثأثر بأرهافية بول فاليري الرمزية) فيبدو التاريخ هو المكان الصالح للمخيلة وتحاول اللغة الحكائية أن تكون جزءا من هذا التخييل الملحمي للتاريخ المجسد في شخصيات. ففي لبنان إن حكيء يحاول سعيد عقل أن يعول الحكاية بتركيبتها بخاصة إلى مادة قصصية ولكن يتعدى إلى ما هو جسامي في اللغة إلى ما هو شعري فإن التاريخ المتخيل هنا يستمد باللغة وليس بالسرد مفضل حكاياته، اللغة والسرد يتقنانه المعهودة بأنني كخلفية أو كترجمة لكن الشاعر اللبناني أمين نخلة (المثأثر بالنحتبة البارناسية) فيرى «المكان» (الريف اللبناني) موازيا للغة المكان/ اللغة، والمكان/ اللغة/ الشعر. فالريف مكان فردوسي يوسع «واقعيته» إلى «مثالية» يجر عنها بمثابة لغدية ينحتها الشاعر بازميل مرهف بازميل شاعر يروي لا بازميل روائي يروي (كما هي مع فؤاد كتمان) لهذا تبدو «قصة» أقرب إلى القصائد النثرية (القصائد القصصية) منها إلى القصص.

ونظرا أن فؤاد كتمان وسعيد عقل وأمين نخلة يتحركون في مناحات جمالية شعرية متشابهة ولكن الأول يتحرك كقاص والأخرين يتحركان كشاعرين.

(وإذا كانت المدرسة المصرية عموما لا تولي اهتماما للشكل فإن رواتيا وقاصا هو أدوار الخراط، شد (إلى حد ما) عن هذه المدرسة في اللغة الجمالية في سياق أعماله القصصية (والروائية) وهي لعبة تفرقه أحيانا من الشعر بل من تركيب القصيدة وأخرى من محاولة تدخل في احتمالات اللغة نفسها وطاقتها التعبيرية والإيحائية فأدوار الخراط يلتقي في هذه النقاط (الشعرية، والتعبيرية والإيحائية) فؤاد كتمان، ويمكن كذلك أن يلتقي في جوانب ما «حالات» عدة السان وروحيتها إلا أنه يحب أقل محبة تشكيلة من الأول، وأقل بوحية من الثانية ونظرا أن مثل هذه اللعبة الجديدة لشعرية في نص القصصى ويمكن أن تنفس تلك اللحظة المكثفة أو أن تطمس هديتها حصريا عند يتراجع الهم القصصى أمام الهم الإشتراكي في البوح، لكن الخراط (وهو يقارب الشعر) يريد أن يصنع المروي في مناحات إيحائية أو أن يصيف الإيحائي إلى ذلك المروي قصة/مناخ في موازاة قصيدة/ مناخ. أو نص عامص/ مناخ

إن أكثر ما يتجلى هذا المسمى في قصته ذات العنوان «رسائل لن تصل» (الكرمل العدد 40 - 41) ومنها هذا المقطع:

«ولست معجبوا عنك إلا بك في كل مرة أودعك هناك رنة غريبة تخلف من ثقل نص كأنه ينزاح إلى جانب الحزن المضارب إلى جانب حس الألم الذي سوف يأتي لامحالة حتى توقعه ومعرفته القلبية كأنها وطأة قائمة، ورائحة قادمة عبر وطأة حضورك التي ترتفع في لحظة التوديع وفي لحظات استشرائها أيضا، لتترك راحة الفقد، راحة البعد، تصوري».

3- في القصة التي تستيقظ عناصرها الشعرية في نسجها السردى المفتوحة، وهي الطاغية في تراثنا القصصى المعاصر والجديد وإن تعددت توجهاتها وبنائها وإيقاعاتها حتى التناقض تبدو السردية في الغالب وكأنها قناع «حيادي» حيث المسافة للراوي (وإن يصيغ متنوعة: التكلم، الغائب، المخاطب) كي يصوغ بها حس قصصى غالب مجمل معاصره وحالاته وشخصياته ولغاته وأحداثه (هنا إذا كانت القصة أكثر من حدث) بما يشبه الشكيف والرص والإيجار والدلالة المفتحة أي القصد القصصى الخالص.

ولابد من أن نشير إلى أننا لم نتوقف هنا عند قصص يكف مفعولها ووساوسها في مجرد السرد فحسب أي في التاريخ والإبداع والإخبار، لهذا ستناول محارب تجمع بين الرغبة في الإبلاغ (كيفية تاريخية أو نفسية أو ذهنية أو اجتماعية...) ورغبة في تحريك اللغة (لا تهدف) كأداة تتضمن مجمل المغريات ومجمل

الإجماعات ولكن ضمن منظور قصصي أي ضمن استثناء قصصي، وبهنا أن تشير أيضا إلى أن الكتاب الذي ذكرنا والذي سندكرهم غير محشورين في خانات محددة وإنما يندرج العديد من مجاربه في هذا الحيز المنسج وبلا حدود.

القصة العربية التي لا تريد لنفسها أن تكون أداة لإنجازات لغوية أو جمالية أو تخدم سواها أو الحالات تطفئ عليها خصوصية الراوي أو طقبان اللغوية أو لا تريد الذهاب إلى القصيدة ولا إلى الشعر القصصي (لا قصة الشعرية تسود أو على الأقل تتفوق كليا على الكتابات) (وغير الكتابات) التي أشرنا إليها.

لكن هذه القصص المتنوعة حتى التضاد، تلعب لعبة الشعرية من أصولها ومن ضمن شروطها المعهودة أي صرخ قصصي أو بلورة قصصية أو بناء قصصي، يكون فيه العنصر الشعري تابعا للهوية القصصية وموظفا في خدمتها من خلال مجمل ظواهر تبرز فيه الشعرية عاملا متدرجا في جملة عوامل أخرى اندراجا عضويا.

لكن هذا «الشعرية» لا تقتصر على تجليات اللغة وهي (المعبأة بالحوالات الوجدانية أو المصوغة صوغا مؤثرا أو الملونة بالأخيلة...) وإنما تطول أيضا إلى الشخصيات غير المألوفة أو الخيالية أو الطريقة أو «المجنونة» أو المختلة وتطول كذلك إلى الموقف ذاته ويمكن أن تكون شعريا وإلى إيحائية البنية الكلية ودلالاتها وتواتراتها المفتوحة أو إلى حالة التباس بالشعرية يمكن كموتها خارج تجليات اللغة المباشرة.

(تجيب محفوظ، خنا مينا، الطب صالحي) عبد المجيد الرفي، مجيد طويبا، محمود الورداني، علي أبو الرش، سليمان الشطي، وعبد الله عبد القادر، ويوسف حبشي الأشقر وظنية خميس، يوسف التعيد وتوفيق يوسف عداد تبرز الشعرية عبر ما عدهم ضمن السباق السردية أي ضمن تكون السردية بحسب الشخصيات أو المواقف المتصلة بها على أننا نجد أن سلس مطر سب في «هجر» نحدول أن تكسر السردية لخدمة البنية القصصية وفي الكسر تنساب شاعرية عبر مباشرة «ويطن الموت بالبكاء» لكن لماذا الموت وليس الضحك وعندما غرق ربيكة في البحر وكنا معا على ظهره عندما ربطت الموت بالسك الذي قطع صدقك، وعندما ماتت بمتركم وكانت ترغي منشفة هائمة من رثر الموت ربطت الموت باليفر، إذا بكى أحدهم أعلنت عينك الموت، السمكة الهائلة كانت تلاحقني بالسكن لتذبحني. (من «البفظة الأخيرة» فالسرد هنا مكسور بقتاع سردي «معاهد» حيث الحركة لسردية الطاعة تخضع لا مألوفها الشعري

(إبراهيم مبارك يتقارب هذا «توجه» «حرث البحر» قبص على الماء.... حملته أمه في بطنها وبعد تسعة أشهر خرج كالمسكة، مسح في البحر، احتضنته أصابع منشفة تبرز منها نتوءات الصخر الكبيرة في أثر حبال الشبك وخيوط الصيد عمدوه بقطرات مالحه من ماء المحيط فانفتح القلب كيوابة السماء الواسعة في «وشاء».

عبد الحميد أحمد يداخل الشعر في قصصه مداخلة تتصل بشائية الحلم والواقع (وهذا ما يجده عند سلس مطر أيضا) أو من خلف الشهيدة الواثبة المظلة على التحيل «كان ربحا مرمرًا موت على الناس فاحتلفت الرؤوس ولم تبق إلى على الطوق» أو أغبشت نظراته وقائمة الموت أخذت تعرد أمام عينيه، وإذا شاعت في الفضاء الفسيح أحسها كحيوان خرافي ينشر جناحيه العملاقين فوق الأرض، وأشلاء ونشيد سوا» (الطائر الغري).

(عند محمد حسن الحري تيد، الشعرية في حواشي أو في مقدمات نجد في «عصافير الشتاء» كان الوقت ليلا أو الأشياء تأتي في الليل، أو في الواقعية المنسبة التي تعد إلى مناخ غير مألوف وأكاد أقول تداعيات مصبوبة في كثافة اللحظة المرصودة وتأتي أحيانا أخرى من شوية طرية مختصة بكتابة أو بصياغة تلعب في نسج القصة العام، كل هذا يطبع وأقبعته بالتبسية قصصية.

(حسن داود تتجلى الشعرية في قصصه عبر الزوايا التي يضع فيها شخصياته «الحميمة» والسردية

المندثرة أو الاستثنائية أو تتحرك ضمن علاقات خاصة ومن ضمن المناخات العامة التي تلف الأحداث والناس والأمكنة بفلاحة شعرية تأتي قصص محمد ماجد السويدي كما نجد في قصة «الإبحار» التي يصوغها بكتابة حيادية تكتسب «شعرية» من اللحظة اللامألوفة والغرائبية وتندرج تجارب شارل شهران في حرب شوارع في شعرية المناخات والأحداث واللغة التي تغتلي سرديتها من العلاقات العنيفة واللامعقولة من دون أن تغلق صرامتها ومساقفها المتباينة.

ناصر جبران «الأرض ورائحة العنبر» يرسم جواً تختلط فيه الواقعية «الحادة» بالخييل أو واقعية مشوشة لامست قدماء الرصف الآخر، قابلته مقهى الطواحين الطاولات والكراسي الخارجية خاوية تقاماً سحبت قدماء إليها في الداخل حشد هائل من الأجساد المكان قدر بشرى يغور وخراطيمها، من ضوء الشمس المتسرب تشق طريقها كشلال:

وفي إطار التخييل المتغرب يتقدم على عهد العزيز الشرحان في «رحلة في عالم آخر... إذا كنا وحدنا عبر هذه الأعصال التي تسني لنا أن نطلع عليها «الشعرية» في القصة العربية المتشعبة من جرائب لها، في الإبحار في اللغة العادية أو تكوين شخصيات غير مألوفة أو التعاطي مع اللغة تعاطي الشاعر وصانغ القصيدة أو رسم مناخات وعلاقات غرائبية أو في مضادة فإن السؤال الأساسي هو: إلى أي مدى تمكنت القصة العربية من استيعاب الشعرى وتحوله إلى عنصر قصصي وداخلي إلى أي مدى تمكنت من نفي الثنائية شعر في قصة أو قصة في الشعر؟ الإجابة تتطلب محاولة وضع ملاصق ما ترسم إطار القصة أو بنيتها وبالتالي هويتها الخاصة، فإذا كانت السردية مثلاً تصنع وحدها قصة أي عمر كفية لصنع قصة، فإن الشعرية مثلاً لاتصنع قصيدة أو غير كافية لصنع قصيدة من هذه المعادلة البائنة، يدرك سات القصة كبنية مستقلة ذات كتابة مكثفة مرصوفة ومجارية ومصروعة **بقصد قصصي** معنى هذا أن القصة لا يمكن أن تكون طويلة (تماماً كالقصيدة) ولا يمكن أن تتحمل تعابير وامتدادات تطرلاً وإطالياً وخطابة وحالات قسماوية أو بؤراً شفرية هشة أو محالية أفقية أو حتى شخصيات معقدة، فقد يكون كل ذلك في عالم الرواية أو الملحمة وليس من عالم القصة (الرواية ليست قصة طويلة، كما أن القصة ليست رواية طويلة) بهذا المعنى تنسحب القصة في تقنياتها المختزلة كلفظة مختزلة ومصنعة تتجاوز مجرد السردى العادي إلى ما هو أبعد إلى ما يبحث في الدلالات واللغة وهواحي التعبير وهذا ما يميزها أيضاً عن الحكاية بل هذا ما يجعلها تحول المعطى الحكائي إلى ذاتيتها القصصية المكتوبة.

من خلال هذه المقاربة للقصة كبنية مكتوبة مختزلة متوهجة، مجانية، ويمكن تسجيل ملاحظات تتعلق بالقصة العربية عموماً:

1 - تمكنت القصة العربية المعاصرة والحديثة من تكوين هوية خاصة بها تميزها عن «الشعر» وعن «القصيدة» وعن الحكاية 2 - تمكنت القصة العربية أن تعدد تجاربها، فلم تقع في قطية ما، أو أسلوبية سائدة. 3 - تمكنت القصة العربية من بلورة التزامات القصصية والحكائية العربية والغربية واستفادت من هذه التراكبات كمعطيات وكمراد وتجارب، لكن القصة العربية لم تتسكن من:

1 - التخلص نهائية مما هو شغوى، مما أثر على ببيتها، كما لم تتمكن عموماً من استيعاب هذا الشغوى في نسيجها الكتابي. 2 - لم تتمكن القصة العربية من تحويل الهواحي اللغوية الخاصة بالقصيدة إلى لغة قصصية داخلية. (وهذا ما أشرنا إليه). 3 - الشعرية كانت تتخذ أحياناً منحى انشائي أو خطابي مما أضعف تماسك القصة ونفس كتابتها وأضعف «هويتها». 4 - لم تتج القصة العربية في توفير استمرارية تجريبية على صعيد الشكل أو اللغة أو المضمون تضاهي تجارب القصيدة.

يوحنا خاور

محرر

حاضرة ألفت في الملتقى الثالث للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات العربية المتحدة / 93/02

نجيب العوفي

الخصوصية المحلية في القصة القصيرة الإماراتية

(قراءة في هوية الإنسان والمكان)
(إن لم تر الإنسان وراء ثقافة معينة)
أفإنك تادم على ضرب الحياة من أصولها)
إيمانويل كانت.

إذا كان الأدب برجه عام، ابن بيئته ومجتلاها كما يقال، فإن السرد القصصي بوجه خاص هو أكثر أجناس الأدب ولغته لصوتاً بالبيئة وصدوراً عنها وانغمساً في ترميتها وفضائها ومعتك أحيائها، وذلك بحكم طبيعته التشخيصية والمحاكاةية التي ترصد سيولة اليومي والمعيش، وتخترق أنسجة الجسم الاجتماعي ودفائه، إن السرد القصصي، طويلاً كان أم قصيراً مرآة بلورية ومجازية تجوب الشوارع كما تجوب الدواخل، حسب تعبير ستاندال، ولا يملك حبال السارد، مهما خلق واشتغل، إلا أن يستدعي الشوارع التي يعرف ويستقطر الدواخل التي يألف، والمر، بضعة من مكانه وزمانه.

من هنا نحدد نيتي "خصوصية" و"مالية" السرد القصصي وانطلاقاً من هذه الخصوصية المحلية وعلى مهادها، تتحدد وتتحرك "قصصية" النص القصصي وتكتسي هي أيضاً خصوصيتها الفنية وشعرتها السرية. وإذا كان الإبداع عامة لا وطن له ولا حدود، كما هو معروف، فإن الإبداع الأصيل والجميل كما هو معروف أيضاً، ينبثق من أصغر مكان في الوطن ليصل إلى أبعد مكان في العالم حاملاً معه رائحة وبصمة مكانه وزمانه وأسانيه، وإن عمومية الأدب تنحدر من طلب خصوصيته وكل إبداع يرشح بما فيه.

أسوق هذه الملحوظات التمهيدية، لأخلص منها إلى نتيجتين أو مقدمتين:

الأولى: إن الخصوصية المحلية سمة أساسية ملازمة ومميزة للقصة القصيرة كجنس أدبي، فهي التي تجلر

هويتها الحكائية وتشترط أساقها ولغاتنا ودلالاتها، وبدونها تغدو القصة القصيرة "خلاصة" أو "هلاصة" فاقدة لنقطة ارتكازها وتوازنها.

الثانية: إن القصة القصيرة الإماراتية كانت وقية لخصوصيتها المحلية غاية الوفاء، وسخية معها غاية السخاء، لقد كانت عبر رحلتها القصيرة- الطويلة مشدودة بأعصابها وحواسها إلى مرجعها ومرتمها الحيوي تقرأ تضاريسه الجسدية والروحية بشغافية وأناة وتستبطن خباياه وطواياه بخنق قاس وقسوة حانية، إن هذه الخصوصية المحلية المفعمة بصدق الخليلج وعبقه وأسراره وتواريخه، هي تول ما يبدو قارئ القصة القصيرة الإماراتية، وأول ما يجتذب انتباهه وفضوله، هي أول استجابات التلقي ولا يعني هذا العزف القصصي المشترك والدروب على وتر الخصوصية المحلية، إن القصة القصيرة الإماراتية منكشفة على ذاتها ومكتفية بذاتها إن هذه القصة جزء لا يتجزأ من المخن القصصي العربي الذي ينكتب بين المحيط والخليج، وهي جزء فاعل ورافد رغم طراوة عودها وحداثة وجودها، والبحث في خصوصيتها المحلية لذلك لا يكاد يختلف عن البحث في الخصوصية المحلية لقرياناتها عبر الأقطار العربية، ومادامت هنالك أقطار وبيئات عربية مختلفة ومتنوعة، فلا مندوحة من أن تكون هنالك بالضرورة «بيئات» قصصية وتخييلية مختلفة ومتنوعة، والشئ لا يكون إلا نفسه، كما يقول المنطقة إن هذه النصوص والمزوفات القصصية مجتمعة ليست، في أحر التحليل، سوى تنوعات مختلفة على وتر واحد مؤتلف، كما أن هذه الخصوصيات المحلية الحكائية ليست في عمتها سوى موجات وروافد تصب في مجرى الحكى العربي ومجرى الخصوصية العربية الأم.

كيف "تقرأ" و"تكتب" القصة القصيرة الإماراتية خصوصيتها المحلية؟

وما هي أهم المظاهر والتجليات التي نقرأ من خلالها هذه الخصوصية المحلية؟
ستشكل مادة هذه المقاربة من ثماني قصة قصيرة، منتخبة من ثماني مجموعات قصصية، وذلك وفق الخطاطة التارضية التالية:

القصة	السنة	الناشر	المجموعة
العرصة	1987	ناصر الظاهري	عندما تدفن النخيل
البیدار	1987	عبد الحميد أحمد	البیدار
إنتهت الحفلة	1987	محمد حسن المحمدي	حكايات قبيلة ماتت
طلولة وحلم القبيلة	1984	سماد العربي	طلول
الصندوق الأسود	1984	سليم مطر سيف	هاجر
مبادير	1990	ناصر جبران	مبادير
سيف والجرجور	1988	أبراهيم مبارك	عصفور الثلج
أبو حردان	1986	علي أبو الریش	ذات الخيال

تسمح لنا التראה الأولية والشكلية لهذه الخطاطة باقتضاب المعلومات التالية:

1- نقتل لنا هذه الإحصامات من النصوص فاذاً مجتزأة من مجاميع قصصية، تشكل كل واحدة منها عالماً مناخياً ومتروالاً من النصوص، الشئ الذي يستشعر تحفظاً منهجياً بصدد الصداقية التمثيلية لهذه "النمجة" ولا شك في أن هذا الإختخاب النصي ينطبق من مبررات منهجية وإجرائية ناجمة عن الجهاز الزمكاني المحدود

لمثل هذه المقاربة والشاهد في هذا السياق يخبر عن الغائب، كما أن نصوص كاتب ما ليست في آخر المطاف، سوى أقنعة لنص واحد وهاجس واحد وحسب جان بول فيبر، فإن النص أو مجموعة النصوص الموقعة من لدى الكاتب لا تعدو أن تكون سوى معصلة تستوجب حلاً.

2 * إن هذه النصوص تشكل متروالية قصصية منسجمة ومُلتزمة على الرغم من اختلاف كتابها وتنوع عوالمها الحكائية وأنساقها البنائية، ومرد ذلك إلى وحدة المرجع *Référent* الذي يوظف هذه النصوص ووحدة السياق *Contexte* الذي يؤلف بينها ويشد عراها، فكأن هؤلاء القصاصين الإماراتيين يكتبون متروالية قصصية مؤتلفة بتواقيع مختلفة، كان التاريخ السري والحميمي للمنطقة يُكتب بهم ومن خلالها من حيث يدرون ولا يدرون.

3 * تحادي هذه النصوص فترة زمنية قريبة، وتتراوح تواريخها بين 1984 و1990 وهي لذلك تسمح بحس آخر انبهاضها والقاط آخر أحداثها وتراجيعها الحكائية.

4 * للمرأة حضور مشهود ومحمود في مجال القصة الإماراتية ويجسد إبداعها بحق، إضافة متميزة إلى رصيدها وعلية نفسية في جيلها، ومرة أخرى لا نملك أنفسنا من إبداع الدخشة الرائعة إزاء هذا الحضور النسوي الفاعل والمتواصل في مجال الإبداع القصصي الخليجي. والمفاجأة السارة قد تأتي أحياناً من جهات لا نحسبها.

5 * إن قراءة أولية لعناوين النصوص المشحة، تصعنا ترواً أمام أولى عتبات وعلامات الخصوصية المحلية، وتفتح أفق الانتظار واسعاً أمام المتن، لاستجلاء حيايا العنوان ومكوناته الحكائية، نخص بالذكر هنا العناوين التالية:

العرصة - البيدار - مبادير - طمول وعلم الفينة - سيف و المجرور - أبو حردان.

إن كلا من هذه العناوين يتضمن شحنة دلالية خاصة مشتقة من صميم البيئة المحلية التي يتنفس النص هوائها، وتستعيد أبعادها فهي تحمل مؤثرات أولية على العالم الذي تحكيه وتحكيه، وأن بعضاً من هذه العناوين يبدو مرغلاً في خصوصيته المحلية ومتنعاً بقوارها وأسرارها حتى ليصعب أمام القارئ البعيد عن المنطقة فهمها وفك مغاليقها الدلالية البيدار - مبادير - المجرور.

ولتفادي مثل هذا الإلتباس الدلالي، يلجأ كثير من القاصين إلى تذييل نصوصهم بإضافات معجمية شارحة تجلو الإلتباس عن هذه الرموز المحلية واللسانية المحيطة.

إن العنوان كما هو معلوم، هو مفتاح النص وكلمة سره، وهو هنا وعبر العناوين الأتفة مفتاح الخصوصية المحلية أيضاً وكلمة سرها.

وكما تقترب أكثر من القضا الحكائي والمجراني الرحيب لهذه الخصوصية المحلية سنقترب من النصوص القصصية ذاتها، وهي تقرأ تضاريس هويتها وتسبر أغوارها وأسرارها حكاياتاً وإبداعياً وستركز في هذا المقترب على كل من الشخصية والقضا والتلفظ، وهي الحوامل والشخصات الحكائية والسميائية الأساسية للهيئة والخصوصية المحلية.

إن أول وأهم أيقون دلالي يحمل عليه كلمة "الخصوصية المحلية" المكونة من صفة وموصوف هو "المحل"

ذاته الذي يعني في سياق النص القصصي، الفضاء المكاني، الطبوغرافي والديموغرافي، الذي يؤثر الشخصية والحدث ويقوم بتحديد وتجهيز هويتها وخصوصيتها.

ومن منظور باتوزامي عام، تتحرك النصوص القصصية الآتفة ضمن فضاء بين مركزيين ومتقاطعين وهما الفضاء الحضري بأرصفته وجدرانه وهواشيه، حيث تتفاعل فسيقااء العمران مع فسيقااء السكان، وتتقاطع الأزمنة والأمكنة والمصالح والعناصر، ضمن مجتمع مدني ناهض يعيش جدلية الثبات والتحول، ثم الفضاء البحري بأمواره وأسواره وشطآنه المترامية، حيث تتفاعل كائنات البر مع كائنات البحر، ويراجه الصيادون والفواصون مصائرهم وأقدارهم المجهولة.

الفضاء الأول، هو فضاء الزحمة والتنافع والإحتصار، والفضاء الثاني، هو فضاء المفارقة والتجواب والإنتشار، وعبر الفضائين معاً، تقرنا القصة الإماراتية من هوية الإنسان والمكان، وتدلّف بنا إلى ما يسميه باختين (دائرة الإتصال الخشن، حيث يستطيع المرء أن يسك بكل شيء بيديه)⁽¹⁾.

وهو قلب هذه الدائرة بالتحديد، تضعا قصة (العرصة) لناصر الظاهري، التي تشكل فيها المكان كما يتبدى من العنوان، الشخصية المركزية الأولى التي تؤثر على هوية وخصوصية المحكي وتهمين على حركات وسكنات الشخوص الحكائية وتفاعلاتها ومن خلال العرصة كمكان تستجلي سماء الإنسان وتقترب من بلاغة الفضاء والأشياء.

نقرأ في بداية القصة، التأنيت المشهدي التالي:

(فترة العصر، تكون الساعة المحطة بدار السيسا سوقاً مكتظاً بالناس أشكالا وأجناسا سراويل وعمام، بناطيل وقمصانا، كتاوير وغتر، ملابس عدة وألوانة عدة، عربات تعش المكان تبيع المأكول والحلويات... غلوم بائع (الباجلة) يقدره الأسود وطاقيه التي تعطي نصف راسه لأصلع والتي غراها السواد والصلع، راشد بائع النخى يسلعته التي لا تفارقه وسجارتته (البيري) التي لا تبرح فمه، سيد صاحب عربة (الشريت) رجل أحمر الوجه مكففز الحثة، سبخته مملقة بيده، لكن الصغار يحشونه، نادر مؤجر (السياكل) كان يؤجر لنا الساعة بنصف روبية وأحيانا يمرض علينا بلاش...)⁽²⁾

عبر هذه اللغة القصصية- السينوغرافية تقتحم بنا القصة دائرة الإتصال الخشن التي أشار إليها باختين والتي يستطيع المتلقي من خلالها أن يسك بروح الخصوصية المحلية بيديه، ويتقرى سوماها وأشياءها بهواشيه.

وتتجلى هذه الخصوصية أولا، في التركيز على الإسم الخاص للشخصية Nom propre وهو الدال اللساني الأول المميز للشخصية والحامل لجرس هويتها ومعليتها، وقد احتشدت القصة بأسما حكاية شخصية مستقاة من صميم بيتنها وقضائنها مثل / غلوم- راشد- سيد- نادر أبو بكر المباري- جمعة المجنون- درويش- مكلّمكم... إلخ

كما تتجلى هذه الخصوصية ثانيا، في الأزياء والأشياء التي تملأ فضاء المحكي مثل / السراويل والعمائم والبناطيل والقمصان، والكتاوير والغتر والباجلة والنخى والبيري والشريت والسبوسة والزلاية والدنجور وزق السبال وضروس الخيل وحب الفساد... إلخ.

إن جماع هذه الأسماء والأشياء تشكل في حد ذاتها علامات سيميائية وحكاية ناطقة بلسان حال بيتنها ومحيطها، وعاكسة للامع وقسمات هويتها.

وتجلى هذه الخصوصية ثالثاً، على مستوى التلفظ الحواري للشخص القصصية، حيث تندس اللهجة المحكية في سياق الحكيم، تدعيماً لواقعيته ومحلته، كما في المثال التالي:

(إذا ما سئلنا عن التأخير نقول ما اتفقنا عليه:

عقب ما لعبنا، سرتا الشريعة تسبحنا وتبدنا وصلينا المغرب في المسجد)⁽¹³⁾

وتبقى العرصة كمكان، هي المحاضنة الكبرى لهذا الكرنفال البشري، وهي نقطة ارتكاز الهوية وتنقلة ارتكاز الحكيم أيضاً، ومن خلال استقطار ذكريات الطفولة واستعراض وجوه العرصة وأصدائها وأشياتها. وينو، الزمان بوفرة على المكان وتدور دورته على الإنسان فتتغير وجوه وتنقاطع مصائر وتغدو العرصة قسماً تاريخياً وجغرافياً في آن.

نقرأ في خاتمة القصة (أحدنا أصبح صغيراً والآخر تاجراً كبيراً وآخر أدركته حرفة الأدب والآخر لاعب كرة وأبو بكر لم يرس إبلاغ أهلنا أو حتى مدير مدرستنا ولم يقبل أن يأخذ فلساً من أحداً، وشابت الشعرات الباقيات في رأس أبي بكر وطعن في السن وأرداد هزالاً وهو ما يزال يشتغل عند أحدنا فراكشاً)⁽¹⁴⁾.

لقد طاف طائف الزمان بالعرصة وشخصها، لكن أبو بكر المباري، بانع الزلازمة والسبوسة ظل يراوح مكانه ويجتز زمانه وأشجانه، وهو ينبأته النظمي هذا في المكان والزمان بجسد العنق الشعبي والمحلي للعرصة ووشمها الطبيعي الذي يقاوم الزمن القلب، فهو الرمز والخصوصية.

وأمثال أبي بكر من المغرورين، هم الأبطال الخفيون للقصة القصيرة، التي ليس لها بطل سواهم، كما قال فرانك أوكوتور، والمعمورون هؤلاء هم مدة القصة القصيرة "وضيوف شرناها".

والبيدار أحد هؤلاء.

البيدار هو عنوان إحدى روائع القاص عبد الحميد أحمد وهو أيضاً عنوان مجموعته القصصية ولا نستشف الدلالة المحلية لهذا العنوان/الفتاح إلا من خلال سياق الحكيم، وتحديدًا عند المقطع الخامس في القصة:

{كنت في الثامنة، ذات يوم سمعت أن مريش سبني لمساعدة أبي في تلقيح النخلة في بيتنا فرحت لأنني سأرى مريش، كنت سمعت عنه كثيراً ولم أره، سألت أبي ونحن جالسان في ظل الجدار:

- ماذا يعمل مريش؟

- بيدر يا ولدي.

- وهل عنده أولاد؟

- يعيش وحيداً في خيمته، لا زوجة، ولا أهل.

- لماذا لا يتزوج؟

- إنه من عمان، وفقير، من سيتزوجه؟

ذلك هو البيدار مريش، وتلك هي رموز حياته ومعاناته، النخلة والخيمة، والوحدة والفقر والفرة، وها هو ذا بعد رحلة العمر الشاقة يموت وحيداً في غيابة خيمته بعد أن صاقت به سبل الحياة في غربته وانسدت في وجهه منافذ العودة إلى موطنه وترته، لأنه لا يملك حوار سفر يضمن له الحل والترحال، فهو مقدوف في العراء بلا هوية ولا مستقر، والبيدار بذلك لا يجسد من العنق معاناة الهوية وانشطارها من المكان والزمان، بعد أن حاصرتها الحدود والسدود واختزلتها إلى مجرد جواز سفر يسمح لها بالمرور والعبور، وجواز السفر هذا هو

"اللغة" التي تطارد البیدار وهو الغل الذي يكل حريته وسجيته البدوية الطليقة، هو الرمز النقيض تماماً للتخلة والحكمة وأيدياح الفضاء، صحراء وسما، كأن أزمة البیدار لذلك، تجسّد تلك النبوة الكافكاوية السوداء، (تريباً ستكون بحاجة إلى جواز سفر لاجتياز فناء المنزل، إن العالم يتحول إلى كيتو) ولقد فسد الزمان واشترحت الهوية وانعدام الأمان والإطمئنان، في منظور البیدار لأنه (لم يعد أحد مهتماً بالتخيّل، والحرقان تدب في مبالغ السوق)⁽⁶¹⁾ ولأن (العمل يحتاج إلى هوية جنسية جواز، لا أحد سيقبلني)⁽⁷¹⁾ ولأن (أولاد الحلال ماتوا... تفرقوا... ولا أحد يذكر الآن)⁽⁸¹⁾.

هنا هو الموت الروحي الرّوّم الذي يكمن وراء موت البیدار وحيداً في غباية خيمته وغرفته ولا بهم بعدن كيف مات ولا شيء، يؤنس وحشة موته سوى "الفاص" على مقربة منه.

إن المحصورة المحلية في هذه القصة لا تتبدى فقط من خلال تهيئة الفضاء والأشياء والشخص والأصوات بل تتبدى أساساً من خلال الحفر في تضاريس الروح واستشفاف الألم الإنساني العميق وهو ألم لا يتقيد بزمان أو مكان، وهذا ما يجعل المحصورة المحلية في هذه القصة قناعاً شاعرياً شفافاً لمجموعة إنسانية معرّوة، وعلى امتداد المقاطع السردية السبعة التي تتركب منها القصة، والتي تقاطع فيها بيها ذهاباً إلى الماضي وإياباً إلى الحاضر المشهدي، كان ثمة باستمرار، صوت طفل صغير يسأل والدته أم عبد الله (من هو مرش يا أمي؟) هذا الصوت / اللازمة Leit motif الذي يشكل في الآن ذاته القفل الأخير للقصة، يخلّصنا من أطوائه مأساة البیدار، يخلّصنا مأساة الهوية.

وحيد وغريب آخر، ضمن هذا الفضاء المحلي المصري الذي تقارب أمانته وسائرته، يقدمه لنا القاص محمد حسن الحربي، في قصته (انتهت الحيلة) وهي **أولى قصص** مجموعته (حكايات قبيلة وماتت) وليس صدفة ولا اتفاقاً أن تكون (انتهت الحيلة) هي بداية المجموعة، والبصير الأول وانساً بشكل بوابة الكتاب وشرفته المشرقة، وليس صدفة ولا اتفاقاً أيضاً أن يكون العنوان الذي يتصدّر ويؤطر المجموعة (حكايات قبيلة وماتت) وهو عنوان يتدحّ تماماً مع عرس المجموعة الأولى لقصص (الخروج على وشم القبيلة).

إن القبيلة هنا حقل حكاياتي ودلالي ثري، وعاء للهوية وعشقة وموت هذه القبيلة أو الخروج على وشمها أو من عبائتها، وهو بداية انشطار وتشظي الهوية، هو بداية النهاية إن أشكال الهوية والمحلية يستمدان في قصة الحربي (انتهت الحيلة) بصيغة حضرية حديثة تنقلنا من الأطراف والهوامش إلى "مركز" الحياة المصرية حيث تتسبب الشركة والإدارة ويطلق الرأسمال والاستغلال، تخترق بنا القصة هذا الفضاء الاستثنائي من خلال الاستبطان المنولوجي لنفسية عامل تقيم له الشركة "حقل" توديع وتشيع بعد أن وهن منه العظم واختزمت العنق والأفراس (الإرتعاش) يأخذ بكل عضو من أعضائه، تحول إلى ورقة مهترنة في ربح، مرت عليه سنوات عديدة يزوح تحت وطأة الخدمة في الشركة وأوهن العمل منه العظم، ولم يعد يقوى على الوقوف كما كان في السابق، أمراض عديدة ومختلفة دبت فيه عبر الزمان مشطوب من ذاكراته كان يشعر لوهلات بأنه إنسان غير إجتماعي، إنسان غريب وحيد، فريد، تضافرت عليه ظروفه المعيشية بحيث حوله إلى ترس في عجلة⁽⁹⁾.

لا إسم لهذا العامل الحكائي يحده سوى الصمير النحوي الثالث (هو) القائم على التماهي الإستبطاني والرؤية الداخلية، فهو شخصية نكرة واقعة وبصاً، ولا صفات تميزه سوى أنه غريب وحيد فريد، فهو صئر للبیدار والمباري ولباقي المقصّرين والمقصّرين.

ويظل الإرتعاش هو اللازمة الحركية والقصصية المتكررة التي تقيمه وتنم عن معاناته ويطوّء /

- لكنه ها هو يرتعش، يرتعش كله.

- حتى هذا الخطاب لم يكن ليوقف ارتعاشه.
- في ذهابه إليهم كان يرتعش.
- تناول كأس العصور الذي لم يطمعه في حياته وهو لا يزال يرتعش.
- كان يرتعش جداً كما ورقة في ربح.
- كأن العالم يرتعش من حوله سوى الوجه المكتنزة البضة التي تنف أمامه وحوله.
- دنا بارتعاش من رب العمل.
- فاضطر وهو يرتعش أن يتعري كلية من بقايا كرامته⁽¹⁰⁾.

وارتعاشه الأخيرة هذه التي تمرى فيها من البقية الباقية من كرامته، كانت مشفوعة بذلك الطلب الراغش الذي تهرج به أمام رب العمل (هل تقبل مني هذا الوسام لقاء معالجتي لدى طبيب الشركة الذي رفض معائنتي بسبب إنها، خدماتي لديكم)⁽¹¹⁾ وقد قوبل هذا الطلب الراغش بمقهقه رب العمل ومقهقه المحصور، فكانت رعبه الموت الأخيرة التي أنهت كل هذا الارتعاش كما أنهت الحلقة وأنهت القصة.

إن هذا الارتعاش الحكائي المتوالي الأخذ بخناق الشخصية وخناق السرد يعضنا فضاء عصري فظ ومخاتل يتعامل مع الإنسان كنرس في عجلة وحاتم في بنان، كما يعضنا تبعاً أمام ثنائيات ضدية قاسية ودالة/

نهاية الحياة	=	نهاية الحلقة
رب العمل	=	العامل
الوجه المكتنزة البضة	=	العامل العليل
المقهقه	=	الارتعاش
القليلة	=	الشركة

وهذا ما يجعل الخصوصية المحلية في هذه القصة "ترتمش" جواساً ووجدانياً، وتتكلم لغة جديدة، منفخة ومزيدة، إن الهوية الباشعة عن هويتها إذ هي تبحث عن لقمتها والحافزة على نفسها من الرياح العاتية إذ هي تشرع صدرها للرياح ذلك ما يشكل "الإبستيم" السردية Epistème narratif الذي ينتظم أغلب القصص الإماراتية.

وفي قصة (طفول وحلم القبيلة) لسعاد العريبي، يعود هذا الإشكال ليرتمش ويصطفق من جديد في جوانب شخصيتها المركزية، زاهر بن هزان الهلالي، والإسم الشخصي في حد ذاته منزع بالشحنة المحلية والمعرفة الرمزية ومسكون بأصداء الهوية، كما هو إسم طفول والقبيلة، وهما معاً يمثلان المحلية الرمزية والحكاية التي ما تنفك عن التخلق والتوالد عبر مجموعة (طفول).

ولقد نزع زاهر عن ديار القبيلة، إلى أروقة وجدوان المدينة بحثاً عن المال أو «الكنز» كما يقول رفيقه من أجل ضابته وحلمه طفول التي تركها في القبيلة وفي (المدينة) لم يحبها والتي قتهن كرامته وتغشال وهولته⁽¹²⁾ كان امتحان خصوصيته ومحليته وهويته، وتحدي وحولته وكرامته، حين أمره المدير الذي يشتغل عنده فراشاً، بأن يحلق لحيته (غداً صباحاً لا أريد أن أرى لحيتك أو شاربك أيضاً)⁽¹³⁾.

فشل اللحية هنا إسم ومسمى شارة تدل على الهوية وتختصر قيم ومناقب الخصوصية المحلية، لأنها لصيقة بلحم الإنسان ودمه وبأهم عصور لديه، وهو الوجه، وقد كان هذا التحدي الأمر الزاجر إمتحاناً قاسياً لزاهر بن

عزان البهلاني، الذي ألقى نفسه بين فكي كعاشة وأمام خيارين أحلاهما مر، أن يجهز على لحيشه ويضمن "الكتر" أو يجهز على "الكتر" ويضمن اللحية.

وبعد معاناة مريرة، أجهز على اللحية من أجل "الكتر" من أجل طفول (عند سقوط آخر شعرة من لحيشه سقط مركز الذاكرة إلى حافة الهاية وأخذ بتأرجح ولم يستقر⁽¹⁴⁾).

وتحول بذلك إلى كائن آخر، لا علاقة له بالحصول الدلالية لهذا الاسم- العلم/ زهوان بن عزان تحول إلى معارفة.

وعند عودته إلى الديار، أشاحت عنه طفول قاتلة (لست أنت من أحببت، أنظر إلى نفسك جيداً، عندها تعرف السبب...) (15).

وكانت الصدمة مضاعفة على نفس زاهر، بعد أن فقد اللحية وفقد الحبيبة، فلم يجد خلاصاً إلا من أن يفقد نفسه أيضاً.

وانضاف بذلك ضحية أخرى، إلى الصحايا السابقين.

وظلت طفول/ الرمز حليماً يداعب شباب القبيلة.

ومع طفول/ الرمز هذه، يتداعى إلى الذهن سؤال /

ما موقع "الأنثى" ضمن هذه البنية القصصية "الذكورية" في أعليها الأعم، وما هي سمات ومشكلات خصوصيتها، ومحليتها، وهويتها؟

وما هي حكايتها "الخاصة" بالضبط؟

إن قصة (الصندوق الأسود) للقاصة سلمى مطر سيف يقرتنا من هذه المنطقة الحساسة والمغمومة أو بالأحرى، من هذا الصندوق / التابو بلغة قصصية شاعرية هي أهم ما يميز كتابة القاصة سلمى مطر سيف، لغة رهيبة وكثيفة تلامس موضوعاتها لماً ونهس عكوماتها ومحبيكتها حساً وتشبع بغلالة حزن رمادية ورومانسية هي أيضاً أهم ما يميز الرؤية القصصية والرؤية للعالم لدى القاصة. حيث يبدو عالمها القصصي بوجه عام، رمادياً وأميب ما يكون إلى السواد والحداد، وتجرد الإشارة هنا، إلى أن المجموعة الأخيرة للقاصة (هاجر)، هي المجموعة الوحيدة التي تأتينا من الخليج العربي، مجللة بالسواد.

والكتاب من جلده يعرف، كما يقال.

وللؤلؤان أيضاً، بلاغتها ورمزيتها.

والصندوق "أسود" أيضاً.

وفي هذا الصندوق / التابو نستجلي أسرار ودفائن أخرى للخصوصية المحلية، هنا نستجلي فعلاً بعض لجوانب "الخصوصية" من هذه الخصوصية، عبر اختراق الجدار الحريمي ووجد العلاقة بين الرجل والمرأة.

والشخصيتان المركزيتان في القصة، رجل وامرأة، أو زوج ومطلقة.

الزوج يحمل إسم شخصياً ذا دلالة هو "علي".

والمرأة "نكرة" الإسم يشار إليها بالضمير النحوي وتستحضر فقط عبر الحوار والإستدكار، فهي حاضرة غائبة ومعلومة ومجهولة، ولهذا دلالتة أيضاً.

يأتي الزوج إلى منزل عديله، تلبية لدعوته، ويدور بينهما حوار طويل، نلتذ منه الحوارية التالية /

- لن تتزوج غيرك.
- لكنني طلقته ولست راغباً بها... هل تفكر هي بالعودة؟ إنها واحدة.
- ستدبر الأمر معاً، كم إننا لديك؟
- بيتان وولدان والخامس في بطن أمه.
- رفضت كل من تقدم لها، لن تتزوج غيرك.
- لا أستطيع... لا! إسح لي إنني عائد إلى البيت لدي بعض المهمات.
- أسمكه العديل من طرف ثوبه، وجذبه ليجلس ناظرًا إليه بحنان مصطنع وثمة سخرية تحت لسانه أسره أن لا يغادر حتى يأذن له، وخرج العديل ليجلب القهوة⁽¹⁶⁾.
- وللقهوة في القصة وظيفة تحفيزية مزدوجة.
- وعند عودته إلى المنزل، يحضض الزوج لطقوس سحرية مضادة (وبعثة وتدمير قريب الأم إحدى الحفيدات الصغيرات ويزعت سرورهما وهددهتها لتبول في الإناء الذي بيدها، مزجت القليل من البول مع القهوة وهي تحدث الطيف الناري ودفعته إلى غم علي⁽¹⁸⁾).
- وما أن يتسكب السائل في جوفه من جديد، حتى تتبدل حاله ويتغير مقال، رأساً على عقب (جئت لأخبرك بأنني لا أريدها ودعها تنام بينكما، وأسي مراهن على أنها لن تتزوج بعدي .. لا أريدها...⁽¹⁹⁾).
- وعلى هامش هذه الطقوس السحرية المتقاطعة بين القهوة والفهوة، تبقى الزوجة الغالبة الحاضرة والشكرة- المعروفة هي الصحة والقضية، تبقى ذلك الاحساس المكثوم والمفهوم في الصدوق الأسود (حزينة وغير حزينة، ساطعة وغير ساطعة ...) تأكل لوحدها وتنام لوحدها، وتفكر لوحدها وتشي لوحدها، وحيدة⁽²⁰⁾ وحيدة.
- وبهذا تكون الوحدة مصيراً مشتركاً وتقدر بين الرجل والمرأة على السواء.. مع اختلاف في طبيعة وحلفية وأجواء هذه الوحدة بين الطرفين (وحدة الزوجة في مقابل وحدة البدار مثلاً) وقد كشفت القصة، لمساً وهماً، عن معاناة المرأة وهبوطها ضمن المجتمع الذكوري، وفارقت حكايتها وإيحائيات أهم الأمراض والأعراض التي تشوب صفو الخصوصية المحلية وتدفع الهوية وهي الفكر الخرافي العبيبي، وتعدد الزوجات، والطلاق، والسيطرة الذكورية... وواضح أن هذه الأمراض والأعراض ليست حكراً على بيئة دون أخرى، بل تعم العالم العربي قاطبة، حيث تنزل الصناديق السوداء، بكامل أثقاليها وأقفاها.

- 4 -

بموازاة النص، الحضري البري الذي تحركت فيه النماذج القصصية السابقة، وتقرئنا حكايات بعض مظاهر الخصوصية المحلية عبر تصاريف مكانة وإنسابة، يتداعى البحر قصصاً آخر، شاسعاً ورائعاً، للحكي والتشغيل ومغامرة الكتابة، وتفتح عوالمه الثرية المائية على مظاهر وسمات أخرى للخصوصية المحلية، ولا يغالي إذا قلنا بأن البحر هو قوم هذه الخصوصية وعنوانها الدال، وأنصع دليل على ذلك، هي كلمة (خليج) ذاتها، التي نحن بصدددها، تبحر أساساً من هذه الكلمة/ الخليج من هنا تبدو القصة القصيرة الإماراتية مضخمة بحطر البحر مرشوشة بمائه وزيد، مسكونة بأسراره وعوامضه ولا تكاد نعتش على قاص إماراتي لم يول وجهه شطر البحر ولم يحذف بقلبه مع مجازيقه، ولهذا قلت في مداخلة سابقة على هذه (إذا أردنا أن نوجز الجواب على سؤال / ماذا تقص القصة القصيرة الإماراتية؟ قلنا إنها تقص البحر، البحر من ورائها والبحر من أمامها وليس لها إلا البحر واقعاً للمغامرة واقفاً للكتابة)⁽²¹⁾ معتمداً في ذلك على أنطولوجيا قصصية كاملة تحمل عنوان

(كلنا ... كلنا ... كلنا نحب البحر).

ولاستيقا، مظاهر الخصوصية المحلية على صعيد القصة "البحرية" إذا جاز التعبير سنتأني عند ثلاثة نماذج، وهي / مبادير لناصر جبران وسيف والرجور لإبراهيم مبارك وأبو حردان لعلي أبي الرش. يشكل البحر فضاءً، ومحوراً لهذه النماذج الثلاثة وقاسماً حكائياً مشتركاً بينهما، وتبدو شخصياتها ووقائعها المستمدة من عالم البحارة والصيادين متقاربة ومتألقة في مرتسها العام ولأجل هذا تتقارب وتتألف عوالمها ومحكياتها، وتتنظم ضمن مدار سردي آخر يختلف بعض الاختلاف عن المدار السردى السابق، مع وحدة الإستيم السردى الذي يطبع جميع النصوص وشجلى هذا الإحتلاف في أن هذه النماذج من القصص، تدور في فضاء مفتوح ومخصوص هو البحر، وترتبط بفئة إجتماعية محددة هي فئة الصيادين، وهي لذلك تعتمد باستمرار حافزاً حكائياً وبنائياً مشتركاً، هو حافز الخروج والإبحار الذي يرتبط بحافز الرجوع والعودة، كما تعتمد معجماً حكائياً خاصة هو المعجم البحرى، وارتباطها الوثيق هذا بعالم البحر، يفتح أفق الحكى على كائنات "شخص" جديدة، هي كائنات وشخص مملكة البحر، ويضع الإنسان في صراع مرير مع قوى غير إنسانية.

إن هذه الثوابت والمحددات العريضة تسمح بتصنيف القصص البحرية كثرة متميزة وقائمة بذاتها تتحرك في فلك خاص وينظمها برنامج سردي مشترك وعبر مرابا هذه القصص يمكن الرده الآخر للخصوصية المحلية. وبالمثال يتضح المقال:

تنتعج بنا قصة مبادير لناصر جبران، على البحر، بدءاً من عوالمها، ومبادير كما يشرعها القاص في حاشية القصة مفرداً مبادير، والمبادير يعني "القصر" هذا الإنفتاح البدنى على البحر، هو في الآن ذاته إمتاح لسانى على الخصوصية المحلية، من خلال كلمة مبادير.

وأول جملة في القصة، هي جملة خروجية وإبحارية (خرجوا كماداتهم عصر ذلك اليوم)⁽²²⁾ والإبحار كما المبحا، هو أول وأهم حافز حكائى في القصص البحرية، ومن مباشرة ينطلق الإبحار السردى ويندقق بشكل خاص عند الفقرة الحكائية التالية (إطلقوا والبحر مدى، مخلفين وراءهم مدن الإسبت الفارغة وشريطاً من البخل المتباعد مثل النساء يترقبن عودة القفال وقفن متصيات فوق رمال الساحل)⁽²³⁾.

إضافة إلى بلاغة التشبيه ورمزته وبحرته في هذه الفقرة (البخل المتباعد مثل نساء يترقبن في طلع عودة القفال . .)، فإن هذه الفقرة التصويرية تستقطب أهم معالم وتضاريس الخصوصية المحلية يرتتها وابعادها الثلاثة الرئيسية، البحر والنخل (الصحراء) ومدن الإسبت (العمران) والصفات التي أضيفت على هذه الأبعاد الثلاثة، تشف عن موقف سيكولوجى منها وتجعل منها أبعاداً غير منسجمة.

مدى	فالبهر
فارقة	ومدن الإسبت
متباعد	والنخل

ومن منطلق القراءة التأويلية، تكشف هذه الأبعاد الحكائية الثلاثة بصفاتها المحددة تلك عن ثنائية مكانية صدية، طرفها الموجب هو البحر والبخل، وطرفها السالب هو مدن الإسبت

البحر + النخل = مدن الإسفلت

مدني فواغ

تنهض البنية الحكائية في (ميادير) على خروج جماعة من الصيادين إلى عرض البحر بحثاً عن الرزق يقلهم قارب كبير وعيونهم على الميادير، ويحملون أسماء منتزعة من صميم البنية التي ينتفسون هواها (جاسم- خميس- الهير- راشد- سعيد- حمد)

وتبدأ عقدها الحكائية عندما يتوقف المحرك وتشبك الحبلوط برفق كما لو أنها تتوجس مغبة ابتلاعها وانحسارها في جوف سكة كبيرة... إنقطع خبط وتبعه آخر...⁽²⁴⁾

وبعد أفق إنتظار مشحون بالترقب والتروص، يسفر الموج الخليجي عن (جثة إنسان طافية) منتفخة، تسترها بزة عسكرية افتقدت أزرارها وبرزت من أسماها ملامح وجه مشوه ورأس حليق⁽²⁵⁾ وقيل أن تدنس دهشة الصيادين ويصحو من رعب المفاجأة ويسمحوا في أمر الجثة يحملونها أم يتركونها وديعة لماء الخليج، تقترب من قاربهم (قطع أسطول حربية فرضت سطرتها على مياه البحر، حاجبة خلفها جمال الأفق)⁽²⁶⁾

ومن ثم يكتمل المشهد التراجيدي فوق الماء وتكمل معه المفارقة /

قارب لاصطيد السمك، وأسطول لاصطيد السمك الأدمي، وجثة مجهولة طافية فوق الماء.. يجفل البحر أمام المشهد وتتقافز أسماكها هلعاً، وترنح القارب فوق الماء، وجدأ ثم يعود إدراجه ويواصل الأسطول مغره للأجراج بأسطاً سطوته ويعوده على مياه البحر، ولا يتسنى من المشهد أخيراً، سوى جثة مجهولة طافية فوق الماء..

(تسير في سكون وتخفي في حصرة الظلام)⁽²⁷⁾

وقدر ما يرمز القارب هنا إلى الهرة الكادحة في بحر الحياة بحثاً عن لقمتها ووزقها وأمانتها وسلامتها، يرمز الأسطول إلى الخطر الماحق الذي يتهدد الهرة ويتهدد البحر، وتطرح الجثة رمزاً فاجعاً وشاهد إثبات على المأساة.

إن قصة (ميادير) لناصر جبران، إداته حكاية بلغة ووثيدة للحرب، ومرثية إنسانية شجية للمصير مولعه أساساً على أوتار الميادير الكادحة الوجلة من مجاهيل البحر ودواهب المهاغة.

والخطر دوماً ما يجيء من البحر، وما وراء البحر،

الفاص إبراهيم مبارك بفتح بنا عباب البحر ثائية، عبر قصته الدرامية (سيف والجرجور) ليعرض صراعاً أوديسياً ضارباً بين الصياد سيف وسكة الجرجور الضخمة، كما يشي العنوان بذلك، والخطر هذه المرة لا يجيء من الإنسان مدججاً بأساطيله الداهية بل يجيء من البحر ذاته من السمكة، الجرجور، على نحو يذكركنا برائعة همنغواي (الشيخ والبحر) كما يذكركنا بقصة يونس مع الحوت.

يقوم البرنامج السرد في هذه القصة على تقنية الحكى داخل الحكى (شيخ القرية يحكي لشبابها واقعة سيف والجرجور) بما يجعل الخصوصية المحلية هنا ملتصقة بالخصوصية الحكائية الشرقية- وتبدي القصة بالتأثير الفضائي والحكاية التالي (بين ماء الخليج العربي والصحراء، يمتد ساحل به قلاع وحصون تحرس ذلك الشريط، وتنعرض فيه جذور تخيل طويلة، شاهدة على ما مر به من حوادث وقصص، هكذا بدأ شيخ القرية حكايته للشباب)⁽²⁸⁾

بتخصص وتعين الفضاء المحلي هنا ثائية من خلال تلك الرموز الحكائية الساحل- التخييل تضاف إليها

هذه المرة القلاع والحصون، كرمور مكانية وزمانية في أن، دالة على العمق التاريخي الأصيل والأصيل للهوية، والبحر من هذه الفسحة المشهدة ليس مقولة "حكائية" فحسب، بل هو مقولة "مرجعية" في الأساس، تضفي عليها التسمية المحددة (الخليج العربي) وجوداً فعلياً فوق الخاطرة، وتجعل التخيل متدمجاً في الواقعي ومشدوداً إليه.

وتأتي أسماء الشخوص ضمن صيرورة الحكيم وحكيته لتمتد واقعية المحكي وتخصص هويته المحلية سيف- مطر- خلفان- سلمى- شمس- موزة... وهي أسماء لا تستحضر في مخيلتنا الشخوص الحكائية فحسب، بل تستحضر معها أيضاً إسماء قصصاً معروفاً في هذه الديار. هو إسم القاصية سلمى مطر سيف وهكذا تأكيد آخر لسلطة الإسم الرمزية في هذه النصوص وواقعته المحلية.

وتبقى كائنات البحر وأعتدة صيده أهم ما يميز المعجم الحكائي في هذا النص وأهم ما يؤثر على مغلطته وخصوصيته البحرية (ووصلوا شياكم إلى الشاطئ، كانت شباكاً مختلفة الأنواع والأغراض (عقادي) لصيد سمك القرش (وقراقير ودواهي) لصيد الشعري والجش الصافي (والباخ) لصيد البهاج وبعض الأسماك الساحلية الأخرى، (ويوزاف) لصيد البسر والقرقا).⁽²⁹⁾

وفي هذا الفضاء الحكائي البحري المفتوح دوماً على عوالم الخليج وشطآنه والمتطوي دوماً على عوالم الأسرار والمفاجآت، يخوض سيف صراعاً صارياً ودامياً مع الجرجور، كأوديسوس خليجي بهجانه حول البحر وقدره، (وهناك على الرمال كان يسز بعد معركة مع الهرجور حروح عذبة على جسمه... ويقايا سابق...)⁽³⁰⁾

أما السباق المتبلورة، فقد كانت تتمدد في بطن الجرجور كما تندد يوس في بطن الحوت... ورغم المفاجأة التي ألت سيف، لم يلق الإهتمام عن البحر ولم تنكسر إرادته الإنسانية أمام جهورته وجرجوره (لا أستطيع أن أبعد عن البحر... ولكن سوف أكون حذراً من الوحوش التي تمسح فيه)⁽³¹⁾ ولعل حول الجرجور هنا أخف وطأة من حول الأساطيل الحربية هناك، بعض الشر أهدن من بعض.

لقد فقد ساقه، لكنه لم يفقد حنيته إلى البحر، لم يفقد هويته وسجيته.

صراع آخر وأخير، تسفر عنه حكائياً قصة (أبو حردان) للقاص علي أبي الريش، من مجموعته (ذات المخالب)، وهو صراع محتدم وكظيم يدور هذه المرة بين (إنسان وإنسان، ومجهداً بين (أبو حردان) الشخصية المحورية في القصة Protagoniste والنواخذا جاسم الطويل الشخصية المضادة والمعاكسة Autago-niste هذا الصراع يستمرس ويطلع على امتداد القصة في شكل رفق منولوجي، حائق وموتور، تغتلى به المراحل الداخلية لأبي حردان بعد أن لفظه النواخذا جاسم الطويل إلى أمواج البحر كما تلف النواة، وتركه وحيداً يجابه أهوال البحر والجبال الشاهقة تسكن الوديان، إن واد يتقطر منه الحور، الغضب التمرد لم أقدر على النواخذا جاسم الطويل عندما رمى بجشتي في عرض البحر، التمرد كان يسكنني كما يسكن الوادي الجبل)⁽³²⁾

وقد رمى به النواخذا إلى عرض البحر وأمواجه لأتة مريض بالسل، وإتقاء لعناده ومصاريه علاجه، تماماً كما رمت الشركة بعاملها الشقي في قصة (إنتهت الحفلة) لمحمد حسن الحربي بعد أن استقطرت رقيق حياته واستغرقت قوته وجهده.

وتعدد الأسماء، والمسمى واحد. وتختلف الأسماء، والمسمى واحد.

ولأن أبو حردان مريض بالسل، فإن السعال هو أخص العلامات التي تميزه وهو اللازمة الحكائية المنزوعة

بين ثابا السرد، كما الإرتعاش في (إنتهت الحفلة) (أبر حردان يتحسس صدره يكبح، يلثم ناه بيده، يعان راحته، بقعة دم ثانية استقرت بكفه، يكبح ثانية وثالثة)⁽³³⁾ يترواح المتصور السرد في هذه القصة بين الضمير الأول/ المتكلم والضمير الثالث / الغائب لكنه في كلا الوضعين التحويين يبقى لطيفاً بدواخل أبو جردان ومحوراً على صوته وزيته وكريته.

وخلافاً للقصتين الأنتيتين، لا تطلق السبيلة الحكائية في هذه القصة من لحظة الإبحار والمخرج بل تصير هذه اللحظة في خليفتها، وتركرر بدلاً منها على لحظة العودة والإياب بعد أن نجا أبو حردان من حافة الهلاك، وفي طريق عودته إلى القرية رفقة حمارة الهزيل الذي هلك في منتصف الطريق، يكون النواخدا جاسم الطويل هو الكابوس الشفيل الجاثم على صدره والاخذ بخناق، وهو الحامز المفجر لشلال غمضه وحردة، وهو واجسه ووساوسه المشدودة أساساً إلى مصير روحته ومآل عرضه وحرمة، بعد أن خلا الجو لجاسم الطويل.

ويصبح الهدف المنشود الذي يستحث خطى ومشاعر أبي حردان، هو أن ينتقم من عدوه الطيقي اللدود ويصع حداً لحياته (ومن ثم أسك برأس النواخدا، أفرقه في التراب، أسحقه فوق أسنان الصخر، وأبقر كرشه. جاسم الطويل له كرش متدل كالقرية، ملاء من حيرات تعبي وتعب غيري، إذن فهذا الكرش يستحق الطعن والتشزيق)⁽³⁴⁾

كما يصبح أفق السرد، من ثم، مفتوحاً على المستقبل من خلال تقنية الإستشراف catophore ولا ينجو حتى رفاقه وأصحابه البحارة من شلال حفة وحردة، يصبه فوق رؤوسهم (البهارة جنباً والنواخدا يسلب أتعابهم ويشول على كرمهم، حماري أشرب من هؤلاء وحسراً)⁽³⁵⁾ لكن هؤلاء البهارة جنباً بالسعيد هم الذين يضعون حداً للتواحد جاسم الطويل، قبيل وصول أبي جردان إلى القرية.

إن القصة بحيكمتها المتولوجية والبرامجية هذه، تدفب بعداً اجتماعياً آخر أعداد المحرورية المحلية، ذلك هو البعد الطيقي الإستغلالى الذي يعايش منه السحرة والصبيادون على أيدي إقطاعي البحر ومحشركي ثرواته.

وكما كشفت القصة الأتفة (سيف والجرجور) عن الخطر الذي يتهدد الهوية من خارجها (الأسطول المغربي)، كشفت هذه القصة عن الخطر الذي يتهدد الهوية من داخلها من خلال ظلم ذوي القربى. وعلى احتلال مقامات الحكى وطروحاته تخمر بها القصة القصيرة الإماراتية فضاءً مائياً قريباً ومشرباً بشكل إستداداً أساسياً واستراتيجياً للهوية، إن لم نقل أنه عصب الهوية وشريانها.

هكذا تقرأ القصة القصيرة الإماراتية هويتها الاجتماعية، وهكذا تكتفيها وتعبد إنتاجها إبداعياً وحكائياً، واصفة وكاشفة لتدريس هذه الهوية وهبساتها البادية للعيان والثابتة في أعماق الوجدان هكذا تلتحم القصة بهويتها وتلتحم الهوية بقصتها، وتسرد علينا قصة الإمارات "قصة" الإمارات بتفاصيلها اليومية وتفاعلاتها الاجتماعية ومحولاتها المحاصرة والتاريخية

ولم يكن أمامها من حمار سوى ذلك، فالقصة أساساً هي قصة الحياة والأحياء.. والسرد بأكمله كما يقول تودوروف (ليس مجرد عرض لتسلسل أحداث، بل هو قصة الصراع بين نظامين:

نظام الكتاب ونظام سياقه الاجتماعي)⁽³⁶⁾.

وفي هذه البقطة الساخنة المتوترة بين مثالية وثقافية الكتاب، وقظافة وكرازة السياق الاجتماعي، يجد

السرد مرتعة الجبوري الخصب، وتجسد القصة القصيرة على نحر خاص، ضالتها وهويتها وخصوصيتها، كجنس أدبي مشدود إلى الأطراف والهوامش ومتدور لمعاناة وعذابات المغمودين والمقهورين.

ولم تشد القصة القصيرة الإماراتية من هذه القاعدة المطردة، فكانت شاهدة على إنسانها ومكانها زمانها، وحارسة روحية للإنسان والمكان والزمان.

وفي غمرة تحديقها في هويتها الاجتماعية، كانت تحت وتصوغ هويتها الإبداعية. كان البسطاء من الناس، هي الأساس، هم قوام ومادة حيكلها وإبداعها، كانوا... ضيوفها الشرفيين "بامتياز".

وهذا، أيضاً، هم سدنة الهوية المحلية وجنودها المجهولون، وحاملو وشومها وهومها فالهوية لا تؤسسها "الخاصة" بقدر ما تؤسسها "العامة" ولا تجسدها ناطقة السحاب بقدر ما تجسدها بخلة التراب.

من هنا يقع هذا التركيز الحكائي على البسطاء والمغمودين ومن هنا نفهم هذا الحنين النوستالجي إلى "التخيل" وهذا الإشفاق الرومانسي على مصيره وقدره.

وهو ما يرمي إليه بعبارة، هذا العنوان الدال لمجموعة ناصر الظاهري (عندما تدفن التخيل) ويمثل هذه الهوامش والشواغل المحلية والإبداعية توسع القصة القصيرة الإماراتية من جغرافية النص العربي وتشعر مخيله على أفاق بكر وثرية، كانت إلى آمد قريب "هامشاً" بلفظه الصمت والنسيان.

فهني هوامش وشواغل تصب، أحر المطاف، في بحر الهوامش والشواغل العربية، لا فرق في ذلك بين محيط وخليج، وكل الأتاهار تصب في البحر والبحر ليس بملأ، كما قال بليخانوف.

الرباط 20 / 12 / 1992

إحالات

- (1) ميخائيل باحتين / الملحمة والرواية - ت د جمال شحيد، معهد الآباء العربي بيروت، ط 10 - 1982 - ص 34
- (2) ناصر الظاهري / عندما تدفن التخيل - منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ط 10 - 1990 ص 23
- (3) 23
- (4) 26
- (5) بد الحميد أحمد / الأبداء - دار الكلمة للنشر - بيروت ط 1 - 1987 ص 5138120 ع
- (6) 118
- (7) 119
- (8) 119
- (9) محمد حسن الحربي / حكايات قبيلة مانت - دار الكلمة للنشر - بيروت ط 1 - 1987 - ص 5
- (10) 7 و 5
- (11) 7
- (12) سعد العربي / خفول - منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ط 10 - 1990 ص 34
- (13) 34
- (14) 35
- (15) 35
- (16) سني مطر سيف / هاجر - منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ط 10 - 1991 ص 26
- (17) 28

- 118 ص 34
 119 ص 34
 120 ص 28-32
 121 محاولة للكاتب في المتن في المكتبات القصصية في دولة الإمارات بعنوان القصة القصيرة الإماراتية، ماذا تنص وكيف تنظر؟
 122 ناصر جبران / مبادير - منشورات إجماع كتاب وأدباء الإمارات ط 10 - 1989 ص 7
 123 ص 7
 124 ص 8
 125 ص 9
 126 ص 9
 127 ص 9
 128 إبراهيم مبارك / منصور الثلج - منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ط 10 - 1992 ص 75
 129 ص 76
 130 ص 79
 131 ص 80
 132 علي أبو الريش / ذات المغالب - نسخة مصورة بدون تاريخ ص 61
 133 ص 69
 134 ص 26
 135 ص 63
 136 تزفيطان تودوروف / مقولات السرد الأدبي
 137 ات. الحسين سحبان وفزاد صفا - مجلة أفاق المغربية ج 9 - 1988 ص 54

ARCTIVE

غواية

لا يعرف منذ متى بدأ يعلم بالما . كان يمشي في ليلته صرعا إلى البحر . هكذا رآه الآخرون . وحين رآوه عقدت الدعشة ألسنتهم إذ فعما سقطت إحدى يديه في الطريق . ولم يكتثرت لها . لم يتوقف لالتقاطها . ولا ليذرف دميعة عليها . تركها ومضى في طريقه صرعا . غير عابى بظراتهم . إذ أن المفاجأة نفسها دهمته قبلهم ثم تجاوزها . هكذا بدأت الفصل أصبح من راحة البدن . ثم لحقه الثاني والثالث والرابع فالتخامس . مع كل خطوة . حتى تساقطت جميعها . وحين نظر إلى يده كانت بلا أصابع و لكن البحر كان أكثر إغراء وسحرا وجاذبية . ها أنه الآن بحث خطأ مستبصلا الوصول إليه . ثمة شيطان . أو قوة . أو إحساس قاتل يدفعه دفعا إلى الماء . وها هو يلوح من بعيد لامعا كالفضة . أو الأصداف . تحت شمس النهار الضاحكة . وها هي ريقته البهيجة تروشح المدي . وتوقظ الطفولة الغابرة . ضاعف من سرعته . بخطوات أوسع . وحين بدأت أصابع يده الأخرى في التساقط لم تهرقه المفاجأة : لتلحق الأخرى كل شيء . يتحلى عنه ويغادره . لا بأس ! حدث نفسه . ومضى جذعا فوق قديمين . ورأسا فوق جذع . أمامه جسد أزرق شامع لا حدود لغوايته التي لا يعرف منذ متى بدأت . ولا يعرف مثيلا أشبهها لآلامها وعذاباتنا المستعة . ولسرانها الفاجعة . وبعد قليل . بعد خطوة أو عطوتين . رعدة أروعشتين . سجد الماء . في انتظاره . يلججه من جديد . يتكور فيه . حيث الدفء والرطوبة اللذيذة . سمكة أخرى بين الأعشاب والقواقع والبياض الكلي . في هدوء وسكون نهائين . وحبذا خارج الضوضاء والأصوات الأخرى . وتجمأة أخرى . اختفت ورقة الماء . وحسرة الشمس إذ سقط على وجهه متعفرا بالرمل . بعد أن تعثر بإحدى رجليه حال انفصالها عن جذعه وسقوطها أمامه . رفع رأسه ولعن الجسد المتآكل .

وشتم العيون الهائلة والهمسات الرائية والصخب القادم من كهوف الأنواء الأخرى. الماء لم يعد حلما، ها هو براء أمامه وعسا قليل سيلبسه إلى الأبد، وإلى الأبد لترحل الأطراف جميعها، ليندثر الآخرون ولتشرق حقول المرارة في هجير الشمس. أو لتكتوى بنيران يؤسها وجميعتها الأزلية، تلك الأجساد والأصوات والرؤوس المدماة بالمذابح. الماء، منذ متى بدأ يحلم بالماء؟ ويعدبه الحنين إليه؟ وهكذا نهض على رجل وحيدة، حمل جسده، وكان وجهها لوجه أمام البحر، ومثل عصفور كبير الجناح قمز في اتجاه الماء قفزة، ثم قفزة أخرى، ثم قفزة، وقفزة أخرى، لكنه ارتطم مجددا بالأرض إذ أصبح جذعا ورأسا بلا أطراف، سمكة أو أنقى. لو أنه وصل الماء، لسيح بعد أن تكون رعائف قد شئت فوق جذعه بدلا من هذه الأطراف المتساقطة في الطريق. حدث نفسه، وهو يرمع رأسه المنحنية إلى السماء الزرقاء الصافية، هي زرقة البحر. البحر هنا! حدث نفسه، بعد لحظات سيكون حرا مثل سمكة، سيعوم إلى الأعماق البعيدة النافذة المعشوشبة، عاريا من كل شيء من الليل والنهار. البحر هنا! حدث نفسه، جاء صوته إلى أذنيه كترسمة خرافية اتبعث منذ زمان ضارب في القدم، أمواجه تصطبغ بلا نهاية، موجة موجة، وعشة، وعشة، دفقة، دفقة يسمعها وهو ملتصق بالأرض، محاولة أخرى أخيرة ويصبح مجددا في الماء، إلى زمن طويل طويل. على بطنه بدأ يزحف بإصرار واستماتة وعسا، لهائمه يتلاحق كلهاث سمكة أخرج للفتو من البحر. توشك على الموت، رداؤه يشاثر شظايا على الرمل الناصع. البحر يقترب أكثر، ثم رنحه بحانة الرطوبة الباردة والاعشاب والحصى والطحالب والأسماك الباهمة، حاول أن يتذكر منذ متى بدأ يحلم بالماء. تفصدت ذاكرته عرف. لكنه لم يتذكر شيئا غير الحنين الذي ينفل في جوفه كالثهوة المصينة. كالرغشة الأولى للديدة الموجفة. ثم عطش كالسحر يسوقه إلى البحر قطيعا من ذكريات وخرافة موهلة في السبيل. لم يعد يعبأ بجلده المتشقق رجفا، كما لم يعبأ من قبل بأطرافه المتساقطة، طرفا طرفا، ولا بالأصوات الأخرى القادمة من بوابات الجحيم، أو بقطرات الدم التي صبغه التراب تاركة وراءه حيطا متقطعا. شعث في عينيه نجمة كبيرة من الفرح إذ رأى الماء. أخيرا أقرب إليه من بصر قلبه، فدنا له دراعين متدين كالأنق وها هي الزرقة المتسامية تدعوه في لهفة جسد أليف يعرفه جيدا. البحر أخيرا، البحر أخيرا رحفا واحدة ويكون في الماء. يغرق في عدونه الألفية مرة وإلى الأبد. زحفة واحدة، لكن الرأس تدحرج بعيدا منفصلا عن الجسد. فهدد الأخير فوق التراب المشج بالرطوبة كعجر أصم، فيما العينان في الرأس تروان يشق إلى المروج الأزرق والأبيض وهو يقذف إلى الباهية سمكة أخرى تحتضرا

ميادير

خرجوا كعادتهم عصر ذلك اليوم، يحملون أمتعة الصيد وشب من الرزاد والماء، صيحين بقارهم الكبير الذي ارتفعت مقدمة صدره كظائر حراشي والتمصت في مؤخرته ربيعة من الزبد المتطاير شكلت مع الموج المضطرب ولتا نهر هتها لك.

انطلقوا والبحر مدى، مخللين وراهم مدن الإستث الغارغة وشريطا من النخل المتباعد مثل نساء يترقبن في هلع عودة القفال، وقعن منصبات فوق رمال الساحل سحب ضبابية متقطعة تحمل رنة البارود تمر على عجل.. الشمس تذفذ جنوتها مائلة في تدحرج بطي، غاسلة اليم بأشعتها المنكسرة في التماح فضي يقشي الأبصار.. الطيور المغردة تسبح في فضاء مفتوح تكرر رقصتها الساحرة في التحليق والفوص لالتقاط الأسماك الصغيرة.

هتف «جاسم» فجأة مشيراً بيده:

«هناك.. هناك!»

انطلق القارب مسرعاً، يتحكم في تسيير دفته «خميس» صرخ فيهم «راشد»:

«هيا.. هيا ارموا خيوطكم يا شباب.

تركوا خيوطهم مدلاةً يباديها «الفارغة من الطعام، مرخية إلى أن استوت بعيداً بما ينفي عدم تشابهها.. القارب يمشط البحر جيئةً وذهاباً، منطلقاً بسرعة قصوى والخيوط شبه طافية تشدها الأيدي كلما انتفضت في أطرافها سمكة.

صاح «سعيد» فرحاً وهو يجر خيطه:

«سهما تعفرت لا بد من صيدك.

حمد يجر خطفه هو الآخر ضاحكا لدعابة وميله سعيد...

... القارب السريع يوزع الزيد وسالم الهير انتزع لثوه المبداء العالق بالسكة وأعاد رمي خطفه من جديد وما هي إلا لحظات حتى أعاد جره ثانية محملا بالخبر.

فل الجميع متشغلين بالسك مرت ساعة من الوقت وأعقتها أخرى والصيد والفر كعطاء الخليج.. غيروا مكابهم واتجهوا شمالا متتبعين أسراب الطير العاشق للماء تفرهم نشوة عارمة... خيوطهم أوتار آلة أصداها البحر والإنسان والشمس يرتقاة من جمر ترحلت هابطة في فمي لجة الفراغ.

صاح «سالم» منها:

«أوقف المحرك يا خميس» يبدو أن خيوطنا جميعها قد عقلت بسكة كبيرة.

توقف المحرك... القارب ترك سائبا دون مرعاة تداعيه الأمواج الصغيرة وانشغل الكل بهدشة المجهول يلفهم صمت رهيب.. الأيدي تسحب المحبوط برفق كما لو أنها تتوجس مغبة ابتلاعها وانحشارها في جوف سكة كبيرة.. انقطع خبط وتبعه آخر.. تقاربت الأجساد وقاسكت اللحمه فيما بينها مستنفة خيالاتها في ترقب مهيب، مشحونة بالهم والحذر.. سكوت تام وشيء مثقل لا يدي حراكا ولا مقاومة.. حينها جميعهم أيقنوا أن لا سكة هناك.. سحروا خيوطهم بعذر.. جسم يظفر محللا بهالة من الإبهام اختفت ملامحه وحين اقترب أكثر صعدوا واقشعرت أبدانهم وتجلجل الحديث في السماء جثة إنسان طافية، منتفخة، تسرها بزة عسكرية افتقدت أزرارها وبرزت من أسماها ملامح وجه مشوه ورأس حليق.. كانت رائحة جسده مشبعة برائحة البحر، حلقوا فيه بإمعان واجتهدوا في عمرة التذكر وحين أحسوا في معرفته قرووا تفتيش جبريه لم يعثروا على أية بيانات شخصية أو هوية تدلهم عليه وإنما هم في احتداد من الأمر، أيقنوا الجثة أم يتركونها طافية على مياه الخليج اقترت من قاربهم نطع أسطول حربية فرصت سلطوتها على مياه البحر، حاجية خلفها جمال الألق.. تقافز السمك فرعا لاقتحام ليلي معاذي.. عكر السكون وروع الأشياء والمكان.. نأت الجثة بعيدا وتمايل القارب مضطربا كما لو أنه لوح خشبي صغير، تتجاذبه الأمواج المفتعلة، سارحة به إلى الشواطئ البعيدة...

وقتها لم يحفلوا بالجثة ولا بقطع الأسطول وانصب همهم على انقاذ القارب والتجاة به من الفرق.. سحب ضبابية متفرقة تحمل رائحة البارود وجثة ممددة، طافية على مياه البحر، تسير في سكوت وتخفي في حضرة الظلام.

1988/6/25

* مبادير: مفردا مبدار يعني «الشعر»

اليقظة الأخيرة

عندما كنت صغيراً، كان الموت يحظر لك مثل حلم عامس مشوش عصي على فهمك، كنت تهابه بالليل، وفي النهار تصحر على النغم الباهر للصوت المتحشر في قسامة أمك وإعلانها المرحبة اليومية.

عندما رأيت مسجى، تفوح منه رائحة مميزة وبفاضة، صحتك وصرحت وأنت تجري مع الكرة المستقلة بخار رأسك والعلكة التي خطمتها من فم الحارة الصغيرة وهي تدعج الجمهور، والحارس كيف يا أحق تضحك على أبيك الميت.

استدت إلى عنق الحارة المرحجة يدهول وتفسح في شعرها المكثب ومن ثم قلت لها: لأول مرة أراه عارياً.. إنه طويل طويل.

أنت، اللئلي فكرت في الموت. لماذا يموت الناس ويأملهم التراب؟

بحثت عن أبيك، عند أمك وكان القراش خالياً منه. أجابت بكاء، تمتد الوثيرة. ربطت الموت باليكاء، لكن لماذا اليكاء، وليس الضحك؟ وعندما غرق رعبك في البحر وكنتما معا على ظهره عندما ربطت الموت بالسك الذي قسم قلب صديقك. وعندما ماتت بقرتك وكانت ترص مشجعة صائحة من زائر الموت ربطت الموت بالقر إذا بكى أحدهم أعلنت عينك الموت، وإذا رأيت البحر تذكرت السك المفترس، وإذا تصادفت مع بقرة صرخت من الموت، كانت أمك تتشكك من الأحلام المبهمة التي تضحك في دائرة الموت ولكك تصرخ وتحكي لأهلك سباريرو الحلم، انتهت البحر، السمكة الهائلة كانت تلاحقني بالسكين لتذبحني.

كبرت دائرة الموت وكانت تلاحقك في محيطك الشخصي: ابنة الجار الجميلة ماتت قبل زفافها بيوم، وأخبروك قصتها الرهيبة: أصرت أمها قبل ليلة الزفاف أن تلبس ثوب العرس وتتعطر لتذهب إلى البحر من الظلام قامت، ثامنة نهضت، لبست فستانها الردي وذهبت إلى البحر واصلت إلى عمقه الترابي، وهي النهار وجدوها على الرمل تضم وها خرافيا وموتا بشعا.

بانت أحتك الصغيرة في أحد أحلامك وكانت ثامنة بالقرب منك، وجدوا أحتك ميتة بدون سبب معروف وكانت لأول مرة تمام معك.

وعندما أحببت فتاة طيبة، كانت تقاسمك شرب المربات وأكل الحلوى، وعاهدتها على الزواج بوثيقة

كتبتها على الجدار. برقت عينها بالموت، وماتت بصداع غريب اجتاحت دماغها .

كليك الوفي رحل بنجاح أخير عندما ودعته أختك.

نظرت أمك يوما في عينيك بعد الكوارث الموتية الثالثة: ألا ترى أنك يوم شؤوم في البيت.

لم يبق سواك وهي من الأسرة وسلسلة الموت لا تنقطع مات أبوك في العمل، وكادت فتاتك الثانية أن تموت لو أنها في اللحظات الأخيرة من احتضارها طلبت الإتصال عنك.

يوما بعد يوم تسترجع القائمة، يد، بأبيك والبقرة والجارة وأختك وحدتك الزميلة والمحبيبة، وكان شعور غريب وغائب عن ذهنك براودك: ألا تتصور أنك الموت، وإلا لماذا لا تموت أنت بينما يموت الآخرون القريبون منك؟

محصنت كل شيء فيك باحثا عن غير العادي والذي يوجه نزعات الموت التي تذبح ضحايا واحدا واحدا، لا شيء غير عادي، يدك وعينك لا تملكان بريقا أخاذا قاتلا. إنك حائر الإنسان الذي يخطر ببالك وتشاق إلى رؤيا، والجلوس معه تعرف في العدد إنه مات والذي تذكره علاية أمام الأصدقاء - تأتيه فاجعة مروعة تقضي عليه.

من أين لك قوة الموت هذه؟ هل جسدك مسكون بروح شيطانية نائمة حاقدة مشققة؟

أنت مسالم لأقصى درجات المسالمة، لا تؤذي أحدا ولا تنطق بسوء على أحد. متسامح، قلبك طيب ومحيد، لا تتقلب فيه الأهوا، والرغبات الشيطانية. الهدوء يسكن كل ملامحك.. ألا تذكر جارتك الراحلة التي قالت لك: أنك تشبه الملائكة لطيبين الدين لا يعمرون الشر؟

أحزان أمك تلاحت: إنك شؤوم اذهب عنا، عن قرية فالملوت لا يقطع عها.

مرضت من هذا الهاجس المر. كنت بغير مدد متعطل وسط الكارثة هذه التي يتصاعد دخانها ويكثر قتلاها؟

بقيت أسبوعا تتردد في الغرفة ولا نام. دماغك كأمه حيوان ميت متعرج يتأثير لهيب هملك وسعير تمكيرك.

غلبتك أخيرا الحمى وصرت تهذي بصوت عال.

أشفقت عليك أمك وأخذتك إلى غرفتها وبكت عليك معتقدة إنها علامات الموت قد جاءت لتأخذك هذه المرة.

لبست الأسود وكانت دموعها لا تنقطع عن الجريان.

بقيت أسابيع مريضا وراها مثل صفحة هامة والموت لا يزورك. ملت أمك انتظار الموت، موتك، وكنت ترى ذلك في مشاعرها السحيقة. حزن لأنها لم تعطك أي دواء يزيل عنك الحمى والمرص.

أشرت عليها وقد فقدت صبرها، أن تذهب إلى المستشفى لتعالج الرعاية هناك وكان الآلم ينفذ طعناته القاسية في لحملك. أخذتكم وقد انقطع بكازها ولبست الألوان. كانت متيقنة من عدم موتك.

في المستشفى جئت ومعك اللعنة. كنت تراهم بهتون، مثل أوراق الشجرة الخريفية يموتون الواحد بعد الآخر.. صرحت في وجه الطبيب: متى سأموت؟ أقتلني أرجوك.

حولك إلى العلاج النفسي هامتعت عن الأكل والشرب وأخذ الدواء. وكنت تستلقي تستحضر الموت. غضب الطبيب من عزائبتك وحشرك بين سماعته وسائل (الجلوكور) والأدوية المهدئة.

غبت طويلا، وكنت ترى نفسك تسقط في هوة عميقة سوداء مليئة بأفواه متوحشة مفترسة، ثم تصير أنت حيوانا لا شبيه له تقتل بأنيابك الضارية ذات اليمين والشمال، والضحايا تستعطفك بأن تتوقف عن القتل.

تفرق على وجه المروسة المصفوخ من قبلك، تظمنتك أنها آثار المخدر. تطلب منها بحبادة المزيد من المخدر لتعومت بكل هدوء وروية.

ما جات الموت ومات كل مرضى المستشفى وسط الدهشة الغيبية من الأطباء.

قلت لأماك: ماأنا لأتهم عجائز وأمراسهم خطيرة ومستعصية. انتشر في وجهها طاعون الهم. مرضت. خفت أن تموت بين يديك.

خرجت من البيت بعد أن مللت ذكرياتك فيه. ودعتك عند الباب أملك معافاة.

دار وأسلك إلى أين ستجده. الكل الآن معتقد أنك وكيل الموت في القرية. أنهم لا يريدون مقابلتك ولا عصف مشاهدتك. الليل كله نمت في حضن نخلة تشبه جدتك.

هأنت لوحدي.. لا أحد معك ولا قلب لك.. لماذا ضحكك أول مرة من الموت؟

ولماذا لا تبكي حقيقة عند فقدان أحدا.. حبيبك ماتت وكنت محابدا في موتها. أخذك وأهوك وجدتك.. كلهم لم تمأ بغيابهم هل قلبك من حجر؟ افتح صدرك وأخرجه لتتأكد منه. أنه يحزن وسط شلالات الراقات الناريات. أنه حي. لكنك أنت لست بالحي ولا الميت.. لماذا يموت الجميع وأنت الذي لا تموت؟

تود أن تعود إلى البيت.. إلى حمامتك.. تريد العودة إلى عسك لا تفكر في أي شيء. حتى في دائرة الموت التي تعصر غيرك.

إنسها وعد إلى أملك. لا تبال بأي شيء.. ستموت في حضورك. لا شك أنها سمعت معاجلا أم أجلا.

عندما رأتك أملك كادت تصفق. حانتك أحر الليل ممطقة بالسواد.

رجعتك. لا تقطني. لا أريد أن أموت لأبقى وحيدة في القبر.

قلت لها: إنه قدرك. ودخلت البيت.

وفي النهار كانت النساء تشبهها بالأحصر.

ضحكت وضحكك على هدونها الأخير.. على سماحتها الموتبة

عدت إلى العمل.

هذه المرة رفع احتجاج عني ضدك: أرعل عنا.

وضحك في قارب ودفعوك إلى البحر. كنت مستلبا مثل طفل بريء خجول لا تدفاعة البحر وصوته الكارشي. قاربك يذهب في كل الإنجهايات وأنت لا تحرك له ساكنا. قرصك الجروح بعد ليلة قضيتها في خضم الموجات الطائشات ولم يكن معك زاد.

وجهت القارب إلى القرية. رأيت الشاطئ محروسا بقوافل الناس التي لا تريدك. دفعوك موغلا في البحر. قاربك يدور حولك ولا تنوي أن انجها. الشمس حرقت جلدك ومصت نسفك. والليل موحش ويزيد جوعك أكثر.

الأيام قضي وأنت تسير إلى قلب العدم. استبعدت كل شيء. إلا الجرع والمطش. انهارت قواك فلم تستطع حتى الإمساك بذيل سمكة تشتم خشب القارب لتأكلها حية. تليط. وما البحر لا يروي عطشك. استلقيت في بطن القارب وقت طويلا. لا تدري متى أفقت بعد يوم. أو أسبوع. أو شهر.. كان نوما لذيذا وغارقا في رؤاء.

بعد أن صحت شعرت بطاقة روح مهولة وذاكرة مسترنة مثل حد موسى قاطعة: تذكرت البحر هو الموت. قررت أن تبارر الموت لتقتله وتعود إلى القرية لتأكل... آه. ما زلت جانعا ومشققا بالملع.

ناديته: أخرج محتفظا بشجاعتك وتعال صارعني.

خرج عمود هائل، ملتحف على عناصره الهوائية. لم تتبين سحته أو وجهه ولم تخف منه. قلت له بصراحة: أنت الموت تعال لأقطع رأسك.

تقدم منك مستسلما.

انتهيت إلى نفسك. إنك أعزل، لا تملك أي سلاح تواجه به الموت وقدوتك الجسدية منهارة وقد ذلها الجوع حتى صارت نسوة.

تراجعت إلى الوراء وفكرت كيف ستقتله. طال تفكيرك وكنت ترقب بين الفتنة والأحرى الموت، هل ما زال مستعدا للقتال؟ توصلت إلى نتيجة النجاة بنفسك: إذا غلبني فلا شك قاتلي. رميت نفسك في الماء وهربت.

وأيت القرية وادعة وشاطئها محروسا. لا أمل لك في دخول القرية. تحالفت على الحراس وقلت إنك ستهازم الموت، لذلك أنت محتاج إلى سيف أبيك القديم. ذهب أحدهم معك إلى البيت. أخذت السيف وتفتتت بسكاكين المطيح وكان جوعك حارا. عدت إلى البحر، كان الموت ما زال واقفا في انتظارك.

تقدمت مشهرا سيفك في وجهه متصنعا الشجاعة، طعنة واحدة ستودي به، لكن مسكين الموت إنه لا يحمل أي سلاح يبارزني به. ليس من العدالة أن أنفوق عليه، لا بد أن أعطيه نفس الفرصة. رميت سيفك وسكاكينك في البحر. أيضا فكرت أن لا تقاومه، أشفتك عليه من القتل.

تذكرت أن دخولك القرية مرهون بقتل الموت.

استجمعت شجاعتك وطرحت نفسك عليه، حسرتة في بطنه وعنقه وصدره ضربات عشوائية مجهدة. انتزعته إحدى عينيه وكنت تستنشر العلية عليه. فقد كان نفسه الحار يخبر رويدا رويدا.

انتهيت منه بكل سهولة: سقطت الجثة سقوطا عظيما واربعشت ارتعاشات جبهة حتى دار القارب دورات قوية وساطمة. ولا تعرف لماذا انتابك كآبة قابضة بعد أن تخلصت من الموت.

ها أنت تستريح بعد المعركة الحاسبة التي لم تجد فيها أي مقاومة تذكر. قلت في نفسك: كم هو سهل الموت.

وجهت القارب إلى القرية وأنت راغب في نوم عميق.

سحبت الجثة وراءك لتودعها في مقبرة القرية. كنت عائدا بكل براعة وخلفك قمشي الجثة. لم يلفت انتباهك عدم وجود القرية المحي: كل شيء فيها محروق وميت. ولم يكن سواك والجثة والمقبرة الهائلة التي تنتظر قبلك لينام فيها.

درويش



تذكرت عبون السابلة بالأشياء المعشعة من أيام خصرتك الطويلة لأيام الإضراب الكبير، تدوي تلك الأشياء المعشعة في نفسك كإلحاح، أتذكرك الكثيرة، بها المحاولة الأولى لك بعد طرد إبليس من الجنة، هكذا سمعتم بتهامسون لا يلوون على شيء، وجوه مترهلة فقط، أرجل تدب، تهبط إلى السكة.. تدوي تلك محارلتك الذاتية في قسبان القهوة وأنت ترشعه بدهول.

-ياكر إضراب.

وترك حبات العرق الموردة لتشرتب في وجوه السابلة المشوقة: أنا لست سوى نيتة من الجنون في دوامة من خبث السابلة.. أنا.. «تجز وأسك الرطبة».

ستنداح بدا الصاحب عن عينيك المعصيتين.

-ياكر إضراب.

ستلمح أحرا، الهزيمة تنفصض عنها ملائكة الكروش الضيقة وستقول: هذا وقت الجرع في رمان الشيع! سيقلون لك خذ درهما وغادر أو درهين كما يفعل المستولون على الأرصفة الرطبة. ستدرك أنها المحاولة وتطيل النظر عبر الثقوب اللامعة لجلود الحرم المبللة بالما، وأصابعهن البضة الممتلئة.

-خذ درهما وغادر.

وتحبط بك الدشاديش البيضاء والعقول السوداء.

-خذ درهما وغادر.

«ترشق رأسك بالماء»

إنها المعادلة، ستضحك، ستسمح حيات العرق العائنة إلى شروخك الجلدية مهرولا يبدك على جلدك هروبا من العالم العوسوي المتراكم فوقك.. وجوه مترهلة وسائلة ينتظرون ستخلق حاصرتك وتقول لهم.
- أنا لست هو.

وسيقز صوتك ديبب الموسى فوق خصلته الذهبية الشقرا.. وأمامك ستكون الجدار المقلوبة، عليها خط ردي، وطلسة تثر الكلمات، مكتوبة بأيديهم. سيتم تفجير النكات ببهلوانية.

- إضراب عمال الحفريا شيخ درويش.

«لا زال هو يذكر كيف تجمع العمال عليه ثم اقتحموا كاهنات الموظفين الخشبية الموثقة بالدعوى: يسقط صاحب والتعاضون معه وأولاد الحرام كلهم دفعة واحدة. قاوموا الهراوات وكأنهم شقرا الفهار المتصاعد بالزعين. فتتار الأنابيب وقطع الحديد تحول الكعب) إلى ركام على رؤوسنا خرج صاحب من عريته محروقا كأنه مقلي في الشمس البدوية اللاهية وتشتج».

- إياكم أن تعودوا مرة ثانية إلى البهلولة

طرد حمسين عمالا يذكرهم الناس ثم هش الذهب المتراكم على وجهه وعشى.

إس حفر الزيت لا يحتل أكثر من البقية، من قبكم سيساعدنا ولم تتحرك خوصة ظلوا في شياهم المحمصة بالعرق إلى اليوم التالي حتى جاحت النساء مزغردات، الوجوه المترهلة وقطع الزجاج وعلب القصدير وأصوات الجرافات والحجر والنكات ودبور الفوارس ورد نوح البهارات وتعسفات السائلة وكل الأشياء، الأخرى المتبقية ظلت فقط تعص واكرتكم المورمة ببصصة. تدق راسك كالطريقة.

- خذ درهما وغادر يا مجنون قبل أن يصلوك.

لترتمش الآلة في الفجوات التريبة ويرعى الرجال حلمك

- فوادون هؤلاء الإنجليز.

محس بشي، يشبه ارتظام الدج الأدمي سمضه خلال لتظاهرة وتصرخ

- مويس صديقتك الشقرا.

ثم تودعت وجوه العمال المروء، بالجو كطيور نجمة العائنة من رحلة الزيت بأجنحة مهشة

- نفخي زيادة درهمين حق العمال.

ويرتفع صوت الجرافات وقوج عضلات وجهك المخمورة كالغيمة وبقية لسانك المتأكل باللعب في نمك.

- فوادون.

ومحاصررك الرؤوس الخليفة الملققة في الجلايب الصغيرة الصفراء. وجلود الأولاد التينة المسريلة بالكتان المطرز بالورود.

- مجنون يعني روية.

وتتخطفك السداح المترهلة ويسقط ظل السدرة العجور على وجهك كثيفا فيهرب الأولاد وتطعم الجدران ويبقى شيخ بؤس ممرتك ذك المساء المطعم النمش بالطرية والحمر ورائحة الصدر المعش في رأسك. وأمامك يجلس هو الصاحب فتجز رأسه بلا اكترات وتقفعه بالحجارة.

هم السداح المترهلة، بو محبس وولد جمعان ويلا لا رالوا يقولون:

ياكر إضراب عمال الحفرة

فتسقط الرأس مناصجة كأنها شي، جديد وتسمع صوتا يشبه الرغاء يقول لك اقتلها.

أبو إلياس

فلتة الزين

أنشدتها: ولعلية عينان
يشدو لها وعلية في زهوها
ما صفتة متشيبا قد زاده
قد أوهمت بوصالها في بسمه
أنا رغم هذا الشيب مفتون بها

بهما ضلالاً الأسيب الفتان
هل أنصبت يوماً إلى ألحاني
كبراً وتيهماً دقت فيه هواني
وصدودها نطقت به العينان
فلو أن هذا الشيب لا ينهاني

لصرخت: كم أهواك كم، يا من عدت نذكي بشيخ صوة الشبان!!
ترنو إليك ولا تراك كسزوها
فكأنها منت عليك حضورها
أليك ترنو أم لغيرك خلشها
بل عنكما نظراتها مشغولة

أهلاً للشهد حُنتها الفتان
نستقيبت لها عن الولهاني
فمررتك في ذاك الرنو بشبان
بالطيف، طيف فتى قصي دان

ذاك (الشريف) من أهلها أصي بهم بعض الأمازيغ العظيم الشان
المؤمنين المتقين من اهتدوا
تبدو إذا نظرت إليك كأنها
ويقال عنها أنها حولا

فتتشبشوا بمبادئ القرآن
شعلت بغيرك عنك، في الفتان
خا حدة - فبا للين والبهتان

جاورت جدك يا فتون فاشرفت، بك (فلتة) تغري، علي نقصان
في نظرة مسره من حميد لها حولا، وتلك طبيعة الإنسان
هي (فلتة الزين) في تسمية
إن التي قد ألهمتلك (غنية)

أولي، مُحبيّة لدى التسوان
عن كل تمصريف بها، سبان

سميت بها أم لم تم فإنها
سحر لنظرتها الجميلة مأزة
نسجت لنا ثوب الخيال كأنها
سبحان من خلق الكواكب للهدى

معروفة بجمالها الفتان
بر خفي، فهو سحر تان
اليسرى تحرك الشوب في إتيان
وسنا العيون لعلّة الإنسان

IV أحاديث ولقاءات

الأستاذ أحمد
شريط
يحاور الناقد
المغربي نجيب
العوفي

الإدمان على القراءة يؤدي حتما إلى الكتابة النص الأدبي: متعة المعرفة، ومتعة التذوق

أجرى الحوار:
شريط أحمد شريط

حققت الحركة النقدية في المغرب الأقصى لشقيق خلال العقدين الأخيرين فضاءات شاسعة في حقلتي: إنجار النص النقدي، نشر المعرفة النقدية لأهم المدارس، ومختلف اتجاهاتها الفكرية عبر استخدام أداة من الأدوات الرائعة لتي أولاها سلسا على أيام ازدهار الحضارة العربية، ألا وهي: "الترجمة".

وهكذا تمكن الناقد المغربي من التمتع، ومعاينة "حواهر" الفكر النقدي الحديث الذي غرسه جهود جبارة بدله علماء غربيون. ولم يغفلوا أبدا ما أنجزه العلماء خاصة في حقلتي الدراسات الأدبية واللغوية من أمثال: الجرجاني، وابن جني، والشصالي، وابن قتيبة، وحازم القرطاجني... وغيرهم من قطاحل اللعاني العربي.

وهكذا برزت كوكبة نيرة من النقاد الغربيين، وضعت على عاتقها مهمة بحث حركة نقدية عربية متفتحة على منجزات العصر بمقدار عودتها إلى ينباع العربية. وسعدني أن أخص هنا بالذكر هؤلاء الأساتذة الكرام عبد القادر الفاسي الفهري، وسعيد علوش، ومحمد العمري، وحبيب المهدي، ومحمد برادة، ونجيب العوفي، وسعيد يقطين، وعبد الحميد عقار وغيرهم ممن أسهموا في ترشيد العريق وتطويع الجديد.

كما يسعدني أن أعرف المهتمين في الجزائر مسار الحركة المعرفية الأدبية في المغرب بأحد الوجوه النقدية البارزة، وهو الأستاذ. حبيب العوفي الذي تفضل بالإجابة على مجموعة من الأسئلة التي أرسلتها إليه بهدف الاستفادة منها في إطار البحث الذي أعده لنيل درجة

دكتوراه دولة حول موضوع النقد القصصي في دول المغرب العربي بجامعة الجزائر.

* سؤال: أرجو تقديم نبذة عن حياتكم؟

* نجيب العوفي: من مواليد 1948 بالظهور، شمال المغرب، وسط أسرة توارثت مهنة القضاء. خلفا عن سلف. التحقت بالكتاب ثم بالمدرسة الابتدائية. استكملت الدراسة الابتدائية والثانوية بمدينة فاس تطوان، والدراسة الجامعية بمدينة فاس. تخرجت عام 1970م، وعينت أستاذة بإحدى ثانويات الرباط. انخرطت في كلية الحقوق بصفة حرة، وحصلت منها على الأجازة سنة 1976م. تابعت الدراسة الجامعية بكلية الآداب، وحصلت منها على دكتوراه السلك الثالث سنة 1982م. تفرغت بعدها للتدريس في كلية الآداب بالرباط.

* سؤال: ما المصادر الأدبية التي أثرت في تكوينكم الأدبي؟

* نجيب العوفي: كانت ولادتي ونشأتي، كما أسلفت في بيئة عائلية مثقفة تجمع إلى الإهتمامات القضائية والشعرية، إهتمامات أدبية وثقافية عامة تحو محي عربيا خالصا في الأغلب الأعم. ومن ثم كان المصدر الأول للثقافة الأدبية وتكونني المعرفي بشكل عام، متمثلا في الوالد ومكتيبته التي كانت تضم بين رفوفها نماذج من الأدب العربي، شعره ونثره، قديمه وحديثه. وكانت دهشة اللقاء الأول مع الكتاب من خلال هذه المكتبة. وطبعها، لم تسع هذه الدهشة عن نتائجها وقوائدها إلا مع توالي الأيام. حيث أصبحت عمدة اقتناء الكتاب متصلة منذ الدراسة التي تلقيناها بتطوان كانت تفرج بين اللغة العربية. واللغة الإسبانية كلفة أجنبية أولى، بحكم النفوذ الإسباني في المنطقة. ومن ثم شكلت اللغة الإسبانية مصدرا ثقافيا لا يقل أهمية عما سبق، فبواسطتها انفتحت أولى النوادر المشرقة على الأدب العالمي.

راوحت طيلة الدراسة الثانوية والجامعة بين قراءة النصوص الكلاسيكية والنصوص الحديثة. وكان الجليل الذي أتمنى إليه مدنا على قراءة "مصور الأدب العربي الحديث: طه حسين - العقاد - المارسي - الرافعي - سلامة موسى - هبكل - توفيق الحكيم - محمد محمود - صبحانيل بعبنة - جبران... إلخ. إضافة إلى كل من هذا قراءة الروايات والقصص العالمية التي كان لها حضور جلي في مرحلتنا ونقشت أثارا عميقة على نفوسنا. تولستوي ووستوفسكي همجواي همجو بلزوت رولا هوسان.... إلخ.

ومع الدراسة الجامعية أصبح حجب علنا لإطلاع على أهم الماهج والتيارات النقدية الأوروبية. بدءا من الكلاسيكية ووصولاً إلى البنيوية. وهكذا يصعب أن نحدد بدقة طبيعة وحجم المصادر التي ساهمت في تكويننا. فهي كل هذه الأشياء، وهي غير هذه الأشياء. إن المصدر الأول لتكويننا، بعبارة يتمثل في حياتنا ذاتها، بطولها وعرضها.

* سؤال: متى بدأت الكتابة الأدبية، وما هو أول عمل نقدي (مقال أو كتاب) نشر لكم؟

* نجيب العوفي: الإدمان على القراءة، لا بد أن يؤدي حتما إلى ممارسة الكتابة، بهذا الشكل أو ذاك. والكتابة هنا تشكل تكملة للقراءة ومتصفا أو "تصريفا" لأرصدتها المتراكمة. وقد ابتدأت تجربتي مع الكتابة في المرحلة الثانوية من خلال بعض المحاولات القصصية.

كانت القصة القصيرة تحظى بتعصب وافر من إهتماماتي وقراءاتي. ولهذا وجدت نفسي مسوقا سوقا إلى الكتابة القصصية. وأول محاولة قصصية نشرت لي في 1963م. وألهمت على كتابة القصة القصيرة إلى حدود 1970م. ونشرت أغلب هذه القصص في الصحافة. بعد 1970م عقدت "هدنة" مع الكتابة القصصية والتهجيت بكليتي إلى الكتابة النقدية، ربما لأن الساحة النقدية كانت فارغة بالقياس إلى السوق الأدبية الأخرى. مقالاتي النقدية اهتمت بمناهضة وقراءة النتاج المغربي، قصيدة وقصة ورواية. وأول كتاب نقدي نشر لي هو "درجة الوعي في الكتابة" سنة 1980م.

* سؤال: ما مفهومكم للنص النقدي؟

" **لهيب العوفي**: النص النقدي بالضرورة، نص لاحق يشتغل على نص سابق. ومن ثم تتحدد وظيفته الأساسية في إنتاج معرفة دقيقة بالنص الأدبي على كافة مستوياته الثنائية المتلاحمة، لتتضح مسالكه وأبعاده وتجلي خوافيه وأسراره وتغدو "أدبيته" مسألة قابلة للملاسة والمعاينة، قابلة للإثبات والنفي.

والنص النقدي بذلك يساهم أولا في ترشيد وتسييد النص الأدبي بالنسبة للنتج، كما يساهم ثانيا في ترشيد وتسييد حسن القراءة والاستجابة عند المتلقي والمساهمتان معا تصان أخيرا في مساهمة ثالثة وموسعة قس الحقل الأدبي والثقافي بعامة. إذ ليس مثل النقد أداة التحريك الساكن وانعاش الصبولة الثقافية والنقد الذي أحدث عندنا هو النقد الذي يستلحق بالفعل أسئلة النص الأدبي المتشابهة، لاذاك الذي يسقط أسئلته الخاصة على النص فيسقط هذا الأخير من الحساب.

وأسئلة النص كما قلت متشابهة ومعقدة بداهة من مكوناته ويناه الغاطية وصرولا إلى شروطه وأستلته التاريخية المؤطرة. وعلى النص النقدي لذلك أن يكون نصا "مضاعفا" لا يمس أن يستنسخ النص الأول ويعيد إنتاجه، ولكن بمعنى أن ينتج معرفة عميقة وواعية بهذا النص، وأن يصير بدوره نصا فاعلا وقائما بذاته. وهذا ما يجعل مهمة النقد من أشق المهام الأدبية، في التحليل الأخير.

" **سؤال**: ما مفهومكم للنص الإبداعي؟

" **لهيب العوفي**: النص الإبداعي لتشأمل قليلا في صفة "الإبداعية" هذه ففيها يمكن السر، وفيها يمكن الجواب، على الرغم من الرأي القائل بمشالية أو ميتافيزيقية هذه الصفة (إبداع، إبداعية). النص الأدبي إبداع في اللغة، وإبداع في الرؤية أيضا ولا انصدام أو شقاق بين الإبداعين، وإلا قص جناح الإبداع وضلع كسيفا. النص الإبداعي يقوم أساسا بـ "إبداع" النص لمعنى المائل، نص الحياة المحتل الساعن أي يزيد معرفتنا خصوصية وعلى بهذا **النص الجوهري الذي** غارسه وعارسه من أجل أن نتعلم كيف نحيا ولماذا نحيا كما عبر "غوركي".

وإذا كان النص النقدي ينتج لنا معرفة بالنص الأدبي، فإن النص الأدبي ينتج لنا معرفة بالحياة ذاتها، كما ينتج لنا متعة المعرفة ومتعة التذوق، أي متعة النص حسب تفسير باتر. ولأجل أن يحقق النص الإبداعي هذه المهمة المزدوجة، فهو يبدع على مستوى الرؤية وحدها: يد يخشع أيضا رثابة وسكون الأشياء. كشف عن دقاتها وأسرارها ومؤمنا إلى الأفق المعتوج والبديل. ويلاحظ في هذا الصدد أن أفة النص الإبداعي بعامة لا تحيد عن أحد المحورين:

إما الإستغراق في "لعبة" اللغة مع إغفال "هاجس" الرؤية. وهذه هي أفة التجريبية. وإما الإستغراق مع "هاجس" الرؤية وإغفال لعبة اللغة، وهذه هي أفة التقريبية والمباشرة الإيديولوجية. والنص الإبداعي هو محصلة هذين العاملين، وعوامل أخرى تحيط بها المعرفة ولا تتركها الصفة، كما قال الأملدي.

" **سؤال**: كيف تتصورون العلاقة بين النص النقدي والنص الإبداعي؟

" **لهيب العوفي**: سابقا، كانت هذه العلاقة متقاطعة ومتنافرة، وكان المبدع والناقد في أغلب الأحيان "عديدين" لدورين يلق أحدهما في قفص الإتهام ويخرج الثاني على مصة الحكم. كان هذا هو السائد في الحقب الطويل التي عد فيها النقد نقدا وحما ومقاولة أو تمهيدا بين جيد القول وريده، أي حين كان النقد معياريا في العوجة الأولى.

أما الآن، فقد تغير الوضع تقريبا بشكل جذري. وأصبحت الفاعلية النقدية وصفية وتحليلية بحتة، لا تأبه بإصدار الأحكام أو الدفاع والإقحام. يضاف إلى هذا أن الحارطة الأدبية شهرت في المرحلة الأخيرة بتداخل ملموس بين الأجناس والأنواع الأدبية، وأصبح النص النقدي نصا إبداعيا أيضا أو كتابة على كتابة. ومع ذلك فما تزال رواسب النزعة - المعيارية - النقدية كامنة تحت السطور وأحيانا ظاهرة فوقها، ولا يملك

النص النقدي التحرر نهائياً منها.

العلاقة بين النص الإبداعي والنص النقدي كما أتصورها، هي علاقة تفاعل وتكامل، مهما كانت الحساسيات ومهما تراكمت الأخطاء، لأن ثمة قاسماً مشتركاً وشغلاً شاغلاً لجميع بين النصين، وهو الأدب.

سؤال: ما المصادر المعرفية التي تأثر بها النص النقدي المغربي في رأيكم؟

• **لهيب العروفي:** الثقافة المغربية بوجه عام، شهدت في العقدين الأخيرين انتعاشاً وتحركاً ملحوظين بالقياس إلى واقع الثقافة العربية المشرقية. لقد كان مركز الثقل والإشعاع الثقافي العربي مركزاً في المشرق طوال أحقاب من الزمن. وأصبح هذا المركز يتحول الآن بالتدرج شطر المغرب العربي، أو على الأقل بدأت هذه المركزية تفقد هيمنتها وتفوذها وتنتج نحو نوع من اللامركزية، أو تعدد المراكز والمحاور الثقافية.

ملاحظ في هذا الصدد أن الفاعلية البديلة والتساولية هي أكثر الفاعليات الثقافية نشاطاً وحيوية في أقطار المغرب العربي، كما ملاحظ أيضاً أن المرجع الثقافي الأساسي لهذه الفاعلية هو المرجع الفرنسي بمختلف مجلياته وأجهزته.

لقد كان المرجع الفرنسي والمعرفي الموزر للثقافة المغربية والمشارقية إلى أواسط الستينات هو المرجع الماركسي يليه المرجع الوجودي، وانطلاقاً من السبعينات بدأ المرجع البنيوي بأشواجه المختلفة والمتشعبة يحتل مركز الصدارة والاهتمام، وأصبحت أسماء "كلتي ستراوس" و"دوسوسير" و"مارني" و"ميشيل فوكو" و"بياجيه" و"بارت" و"تودوروف" و"جنت" و"غريغاس" .. إلخ، هي النصوص الغالبة أو المحاضرة الموجهة للنص النقدي المغربي، سواء تعلق هذا النص بالظاهرة الأدبية أم بالظاهرة الثقافية والمعرفية بوجه عام. ولا أحميها أن هذه الثقافة والمرافقة كانت حصبة وعنية، لكنها لم تخل مع ذلك من بعض مظاهر الإتيهار والإشعار والرمز التاريخي كقيل وحده بترشيد وتصحيح المسار.

سؤال: أي المناهج النقدية تعتقدون أنها أكثر إفادة من غيرها، أفه القيام بعمل نقدي؟

• **لهيب العروفي:** في مجال الصلبة النقدية الطموح، ليس ثمة معاضلة بين المناهج والطرائق التحليلية. إن النص هنا هو الفصل وأحكم في الصلبة، وهو الذي يقترح ويستخرج المصالح الناتج الذي يلائمه ويناسبه. والمناهج مع ذلك لا تفتح كل أبواب، كبـ "لا سور"، إذ يبقى في النفس دائماً شيء من "حتى" النص ونغمة ما تصبو إليه المناهج، على اختلاف ألوانها وأنواعها، هو تحقيق هذا أدنى من المقاربة الموضوعية والسديدة للنص الأهم.

بوجه عام، يمكن أن نقول أن أهم منهجين يستحرفان على النص النقدي الآن، هو المنهج البنيوي اللساني والسيميائي الذي يهتم بالنص ولا شيء سوى النص ككافق من العلامات والعلاقات ثم المنهج البنيوي التكويني الذي يهتم بالنص مشروطاً بسياقه الإيديولوجي والتاريخي. المنهجان معا ذاتان في النظر والأفتناء، ومشتعلان على تيزات ورائد مختلفة ما تنفك عن التخلف والصبورة، وفي رأيي الشخصي أن المنهج البنيوي التكويني كما فعده: "لوسيان غولدمان" وطوره خلفاؤه وتلاميذته يبقى إمكانية منهجية فاعلة وناجعة بالنسبة لسبقنا السوسيوثقافي الخاص، وذلك حتى إشعار منهجي آخر.

السؤال: ما الفروق الأساسية تفكرم بين النص النقدي العربي القديم، والعربي المعاصر؟

• **لهيب العروفي:** نظام النص امريي القديم حين تتعامل معه "سانكرونيا" ونعزله عن سياقه "الإيستسي" والتاريخي، ونصمه على صككة معارفنا ومفاهيمنا المعاصرة محاكمين إياه ومتحكين في هذه المحاكمة، إطلافاً من الهنا والآن. إن لئاسية شرط ولكل مقال، والنص النقدي العربي القديم كان منسجماً مع نفسه ومع تاريخه عاية الإتيجام، ولم يكن في طوقه أن يسابق خطاه ويغترق تاريخه لينفتح على أسئلة لم يطرحها عليه هذا الترخ. ومع ذلك فإن النص النقدي العربي القديم أثار أسئلة دقيقة للغاية

بخصوص أدبية أو فنية الأدب، وأرخص بأسئلة أخرى تقع الآن في الصميم من نظرية الأدب ودرجه، وأخص بالذكر هنا جهود كل من الجاحظ، والجرجاني، والقرطاجني والسجلماسي، على سبيل المثال لا الحصر.

وما حصل لهذه المجهود النقدية الشفافاة والطموحة، بعد ثذ، أنها وقفت عند حدها أو أوقفت عند حدها لطرف سوسيو- ثقافية معقدة، ولم يتسن لها الغناء والإغتناء.

وجاء الخطاب النقدي "النهضوي" في جزء كبير منه تكراراً والتنازع إلى روحها وأسراها، لمواصلة البناء والتشديد على مراميها. وما حصل بعينها أيضاً، أن الخطاب النقدي العربي المعاصر، شن "قطيعة" مع النص النقدي العربي القديم، وحاول أن يطلق من الصخر أو من قطعة وصول واستلاء لغرب وكان بذلك أشبه ما يكون بالمشيت، لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى.

وأعتقد أن الألوان التاريخية قد أزف الآن، ليشأمل النص النقدي العربي المعاصر مشروعه ويراجع مساره، من أجل الإمساك بالحلقة المفقودة، وتحقيق المعادلة النقدية والثقافية الصعبة، أن يفتح على الآخر، دون أن يسيئ الآخر - التابع في أطرائه.

سؤال: ما هي أبرز الأسس النقدية في نظركم عيسى بنى دول المغرب العربي؟
لهيب العروفي: اعترف بصراحة مرة، أن معالم ومظاهر الحركة الثقافية في دول المغرب العربي، ليست واضحة وحلية عندما بما عليه الكفاية، على الرغم من تداني الديار وتأخي المشاعر والأفكار. وهذا راجع في الأساس إلى هيمنة السياسي الظرفي على الثقافي الثابت وتعرض الأجواء الثقافية باستمرار لتقلبات وتحولات الأجزاء السياسية المراجعة.

ورغم كل المخازع الوهمية والعراقيل المصطنعة، فنحن نعمل جاهدين على اختراق الأسيجة وفتح الكوى والواقف للتحصااف والتألف الشفويين والروحيين لم أتكن شخصياً من الحصول على المطبوعات والمنشورات الجزائرية، وم قرأته في هذا الصدد عند قليل لكنه داء ومعيد: (عبد الملك مرتاض - عبد الله ركي - عثمان بوعافي) وكذلك الأمر بالنسبة للثقافة لنقد في النظر الليبي. أما بالنسبة للقطر التونسي، بالنسبة للقطر لتونسي، فقد شوقفتني أسماء، بقده لامة كمد السلام المسدي ومحمد رشيد ثابت، وحسين الواد، وتوفيق الزيدى، ومحمد العربي.

والمطبوعات التونسية راتجة سباً في السوق الثقافية لمرية، وتأمل أن تتباوى الجفران الوهمية فعلا بين أقطار المغرب العربي، لسعيد وعدي ذكر كرساً المشتركة

سؤال: كيف تتصورون مستقبل النص النقدي المغربي؟

لهيب العروفي: بحق لنا أن نعامل بمسئول هذا النص، سيما إذا أتيت درص الحوار والنقاش بين النقاد والشفويين المغربيين، فالبذ الواحدة لا تصف كما يقال، وفي الإجتهد والإخلاف رحمة كما يقال أيضاً، النص النقدي المغربي ينتقل الآن، في رأيي، من مرحلة التلقي المسهر إلى مرحلة المراجعة والتساؤل لوضع الأمور في نصابها الطبيعي، ونهية النص النقدي يستجيب لحصوصية النص الأدبي من جهة ولخصوصيته المجتمعية والتاريخية من جهة، والرهان مقترح.

سؤال: قانسة بأعمالكم النقدية المطبوعة؟

لهيب العروفي: نشرت منذ السبعينات إلى الآن، سلسلة مشواترة من القممات والدراسات النقدية حول نصوص الأدب المغربي بخاصة ونصوص الأدب العربي بعامة، نشرت هذه القراءات والدراسات في أهم المآثر الثقافية الوطنية (جرائد - مجلات) كما نشر بعضها في بعض المجلات العربية. وبين مرحلة وصية وأخرى كنت أستصفي هذه الدراسات وأطبعها في كتب منتقلة، وقد صدر لي حتى الآن الكتب التالية:

1. درجة الوعي في الكتابة - 1980 عن دار النشر المغربية - بالدار البيضاء.
- 2- جدل القراء - 1983 - عن دار النشر المغربية.
- 3- مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس 1987 - عن المركز الثقافي العربي ببيروت.
- 4 - ويوجد لي تحت الطبع كتاب رابع بعنوان (ظواهر نصية)

الالفية الوردية
أزجورة في تفسير الأحلام
نظم عمر بن الوردى

الالفية الوردية

أرجوزة في تفسير الأحلام

نظم عمر بن الوردِي

تحقيق: عبد الحميد العلوجي

الناظم: حياته وأثره

هو أبو حفص، زين الدين، عمر بن مظفر بن عمر بن محمد بن أبي الفوارس ابن الوردِي المحزِي الكندي. ولد في معرة النعمان (بمصر) عام 691 هـ / 1292 م. وتوفي في حلب عام 749 هـ / 1349 م. اشتهر في الموروث العربي أديباً، فقيهاً، لغوياً، مؤرخاً، نحوياً. واستقام عند علاء الدين الموصلِي - في إحدى اجاراته - علامة الأتنام، وأفقه الشعراء. وأشعر الفقهاء. ورسخ شعره. في ميزان الشيخ جلال الدين السيوطي، على الذروة العليا والطبقة القصوى، فكان - كما قال تاج الدين السبكي - أحلى من السكر المكرر، وأعلى قيمة من الجوهر.. بل هو، في مذهب صلاح الدين الصفدي، أسحر من عيون الغيد، وأبهى من الوجنت ذات التوريد. ومن نظمه:

لا تنقص القاضي إذا أدبرت دنياك وأقصد من جواد كريم
كيف يرجي الرزق من عند من يفتي بأن الفلس مال عظيم

درس ابن الوردِي في معرة النعمان وحماة ودمشق وحلب، وقرأ على شرف الدين البارزي وغيره. وحذت عنه أبو اليسر ابن الصائغ الدمشقي. وكانت الرواية عنه غزيرة. وقد ارتبط بعلاقة ثقافية مع قدوة حلب الشيخ العابد محمد نبهان الجبريني المتوفى سنة 744 هـ / 1343 م.. أكد بقوله:

وكنْتُ إذا قابلت جبرين زائراً يكون لقلبي بالمقابلة الجبر

كما كانت بينه وبين صلاح الدين الصفدي مناقضات شعرية لطيفة استقرت في كتاب (ألحان السواجع).

ويشير مؤرخوه إلى أنه ناب من القضاء.. محلب، في شابه عن الشيخ شمس الدين محمد بن التقيب زمناً قصيراً، ثم عزل نفسه، وحلف لايلي القضاء.. إثر حلم رآه.. ليقت حياته على النتائج العلمي والتصنيف في فروع المعرفة. وكان من حصائل هذا الموقف البارح أن يخلف للأجيال التصانيف الآتية:

- 1- أبكار الأتكار في مشكل الأخبار (كما في هدية العارفين).
- 2- الألفية الوردية في التعبير (كذا في كشف الظنون، وقد سماها الزركلي في الإعلام: ألفية في تعبير الأحلام، وورد عنوانها في الموسوعة العربية الميسرة: تفسير الأحلام.. وأشار إلى أنها طبعت عدة مرات في القاهرة. ويبدو أن هذه الطباعات قد صدرت في أواخر القرن التاسع عشر، فأصبحت أثراً نادراً يصعب الإحتفاء إليه، وأنتي بالرغم من حرصي على قراءة إحدى طبعاتها لم يحالفني التوفيق- حتى بعد التفتيش المتأثر في مكتبتنا المعروفة- في العثور على ماينق غلتي.. وهذه الحجة هي التي جعلتني على النهوض بإخراج نص سليم من هذا الأثر النفيس، اعتماداً على نسختين خطيتين منه، في دار صدام للمخطوطات، إحداهما برقم 32863 وهي ناقصة تقع في 19 ورقة، والأخرى برقم 1/ 10528 كاملة تقع 32 ورقة ومن المؤلف أن أجد الاثنتين سقيمتين، فقد شاء الناساخن، عن جهل فاضح، أن يهادنا الخلل في ترتيب الأبيات، ولم يشورج أحدهما عن تقديم العجز على الصدر، والإتفاد ببعض الأبيات عن الآخر لدي سها عنها . إضافة إلى التصحيف والحذف والتعريف والخطأ النحوي. وفي مواجهة هذه الأزمات حاولت أن أستخرج مالمع يصلح سماً مقبولاً.
- 3- بحور الشعر كما في الموسوعة العربية الميسرة).
- 4- البهجة الوردية في نظم الحاوي- من فروع الشامية (كما في هدية العارفين والموسوعة العربية الميسرة، وجاء عنوانها في در الخب بصورة بهجة الحاوي).
- والمعروف أن الحاوي الصغير في الفروع من تصنيف عجم الدين عبد الفجار بن عبد الكريم القزويني المتوفى سنة 665 هـ (كما في الذيل على كشف الظنون). والمشهور أن البهجة الوردية منظومة تقع في خمسة آلاف بيت من الرجز، وقد نهضت مطبعة الحلبي في القاهرة بطبعها سنة 1330 هـ. وحظيت (البهجة) باهتمام الشراح بعد وفاة ابن الورد، فقد شرحها شهاب الدين الرملي المتوفى سنة 844 هـ وعصام الدين إسماعيل بن إبراهيم القدسي المتوفى سنة 852 هـ ويوسف بن أحمد الحلبي المتوفى سنة 885 هـ، والقاضي زكريا الانصاري المتوفى سنة 910 هـ، ناصر الدين الطبراني المتوفى سنة 966 هـ (كما في كشف الظنون).
- 5- تنمة المختصر- وهو ذيل لتاريخ أبي الفداء: المختصر في أخبار البشر، وقد وصل بحواذته إلى سنة 749 هـ / 1348 م، وقد عرف باسم: تاريخ ابن الورد. وطبع في القاهرة بمجلدين سنة 1285 هـ (كما في الإعلام للزركلي، والموسوعة العربية الميسرة).
- 6- التحفة الوردية في نظم اللعبة لأبي حيان (كذا في هدية العارفين، وسماها محمد بن شنب: التحفة الوردية في مشكلات الأعراب. وهي منظومة تقع في (150) بيتاً من الرجز مع شرح مزوج. وقد نشرها المستشرق ابشت كرسالة جامعية في برسلو سنة 1791. ومن شرحها نسخة خطية في برلين

- برقم 6703-6704. ويبدو أن هناك تصحيحاً في العنوان فلمحة أبي حيان الأندلسي في هدية العارفين.. هي (الملمحة البدرية) التي قيل عنها في كشف الظنون أنها تختصر في النحو لأبي حيان محمد بن يوسف الأندلسي المتوفى سنة 745 هـ.
- 7- تذكرة العربي- منظومة في النحو، نهض تأليفها بشرحها (كما في كشف الظنون وأعلام الزركلي). وجاء عنوانها في (الموسوعة العربية الميسرة): مذكرة العربي.
- 8- خواص الأحجار والجواهر- أرجوزة (ورد ذكرها في الموسوعة العربية الميسرة).
- 9- ديوان شعره (كما في هدية العارفين) يضم شعره ومقاماته (كما في الموسوعة العربية الميسرة). وقال الزركلي في الأعلام: فيه بعض نثره ونظمه. وذكر محمد بن شنب أنه يحوي أشعاره ومقاماته ورسائله ومقالاته ورسائله في الطاعون. وقد صدر هذا الديوان عن مطبعة الجرائد في الأستانة سنة 1300 هـ.
- 10- الرسائل الملهية في المسائل الملقية (كما في هدية العارفين). وجاءت بعنوان: المسائل الملقية في الفرائض. (كما في الموسوعة العربية الميسرة) وأشار إليها محمد بن شنب بعنوان المسائل الملهية في المسائل الملقية وقال أنها مطرومة في (71) بيتاً من الرجز في الأنساب، ومنها نسخة في دار الكتاب المصرية.
- 11- شرح ألفية ابن مالك (كما في أعلام الزركلي) وقد نشر فيه ألفية ابن مالك. وقد ورد هذا الشرح بعنوان: تحرير الخصاصة في تيسير الخلاصة (كما في الموسوعة العربية الميسرة) وأشار محمد بن شنب إلى وجود نسخة خطية منه في دار الكتب المصرية.
- 12- الشهاب الثاقب- في التصوف (كما في الموسوعة العربية الميسرة). وذكره محمد بن شنب بعنوان: (الشهاب الثاقب والعذاب الواقف) وأشار إلى نسخة خطية منه في آيا صوفيا برقم 1943.
- 13- شهود السوء (كما في الموسوعة العربية الميسرة).
- 14- صفو الرحيق في وصف الحريق (كما في هدية العارفين).
- 15- ضوء الدرة في شرح ألفية ابن معطي (كما في هدية العارفين وأعلام الزركلي). والمشهور أن هذه الألفية معروفة باسم (الدرة الألفية). وسماه حاجي خليفة في كشف الظنون: ضوء الدرر.
- 16- اللامية- قصيدة مشهورة، مطلعها: (إعتزل ذكر الأغاني والفزل). ذكرها إسماعيل باشا البغدادي في هدية العارفين، ثم التمس عليه الأمر فذكر في مكان آخر من كتابه ما سماه بـ (نصيحة الإخوان ومرشدة الخلان) ولم يعلم أن هذه القصيدة هي القصيدة اللامية نفسها. والمعروف أن اللامية منظومة أخلاقية تقع في (77) بيتاً من بحر الرمل. وقد نشرها يوسف داود الرياسي في كتابه (تنوير الألباب) المطبوع في الموصل سنة 1863، وأنتهت الشرواني في كتابه (نفحة البين). وأشار محمد بن شنب إلى أن إسحاق كنان قد ترجمها إلى الفرنسية، ونشرها في تونس عام 1900. كما نشرها المستشرق رو في الجزائر سنة 1905 مشروحة ومعمزة بترجمة فرنسية.
- 17- اللباب في علم الاعراب- قصيدة مشروحة (أشير إليها في كشف الظنون وهدية العارفين وأعلام الزركلي والموسوعة العربية الميسرة).

- 18- مقامات ابن الوردى (كما في الأعلام للزركلى).
- 19- مقامة في الطاعون الأعظم (كما في الموسوعة العربية الميسرة).
- 20- الملقبات الوردية- في الفرائض (قيل عنها في هدية العارفين. أنها منظومة).
- 21- منطق الطير- في التصوف (كما في الموسوعة العربية الميسرة). وجاء بعنوان (منطق الطير بإرادة الخبير) في كشف الظنون. وعنوان (منطق الطير لإرادة الخبير) في هدية العارفين.
- 22- الفحة الوردية- ظن صاحب هدية العارفين أنها في التصوف. وقد غاب عنه أنها مقدمة في النحر اختصر فيها نظماً (ملحة الاعراب) لأبي القاسم الحريري.. ثم شرح هذا المختصر (كما في كشف الظنون وأعلام الزركلى والموسوعة العربية الميسرة). وقد شرح (التفحة) الشيخ أبو الحسن البكري (كما في الدليل على كشف الظنون) وعبد الشكور (كما في كشف الظنون).

وتيسراً ابن الوردى منزلاً مرموقاً بين مضامين المراجع والمصادر المحبوسة على المورد العربي - الإسلامي... فهو قد تألق في المظان الآتية:

- 1- الأعلام (خير الدين الزركلى) دار العلم للملايين- بيروت، 1979.
- 2- أعلام النبلاء، بتاريخ حلب شهباء (محمد رابع لطيف) حلب 1342 هـ.
- 3- إيضاح المكنون في الدليل على كشف الظنون (سماعيل باشا البغدادي) استانبول، 1947.
- 4- بدائع الزهور في وقائع الدهور (ابن أبيس) مصر، 1311 هـ.
- 5- البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع (الشوكاني) مصر، 1348 هـ.
- 6- بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة (جلال الدين السيوطي) تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الهاشمي الحلبي- القاهرة، 1965.
- 7- تاريخ آداب اللغة العربية (جرجي زيدان) مصر، 1913- 1914.
- 8- تاريخ الأدب العربي (كارل بروكلمان) - الأصل الألماني، برلين 1943- 1949 والمحقق ليدن، 1937- 1942.
- 9- الجامع (محمد عبد القادر يامطرف) دار الرشيد للنشر- بغداد، 1981.
- 10- دائرة المعارف الإسلامية: مادة (ابن الوردى)- بقلم محمد بن سبب. (الترجمة العربية- كتاب الشعب) القاهرة، 1969.
- 11- در الحلب في تاريخ أعيان حلب (ابن الحلبلي) تحقيق محمود الفخوري ويحيى زكريا عبارة، دمشق، 1972- 1973.
- 12- الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة (ابن حجر العسقلاني) حيدر إباد- الدكن، 1945- 1950.
- 13- شذرات الذهب في أخبار من ذهب (ابن العماد الحنبلي) المكتب التجاري- بيروت، طبعة مصورة، دون تاريخ.

النص

القسم الأول -

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله المعبد المهيدي
ومنذر المسي في الأحلام
صل على محمد وسلم
فالكل ذخري يوم يدمر الداعي
وفضله عن يوسف مهيبي
ثم خصصوا نحن أهل القبلة
في عمله كافي وجيزة
مجمع ما في درة الأحلام
مروي الذي أنشأها أورده
جئت بكل نادر مفيد
موشى على معروف المعجم
حوى من البدر المنير أحسنه
شبهت من فائدة لا يخلو
لي ربحها فتلك من نظم العبا
لكي يصيروا هدفا للثم
والدعوات وجمال الذكور
ولا يضيع الله أجرا لأحد
وذو الحجا من نفسه في شغل
لي ولكم والتموز في المال

قال الفقيه عمر ابن الردي:
مبشر المحسن في المنام
يا خالق الخلق وخير منعم
والآل والأصحاب والأتياع
وبعد، فالتعجب علم حسن
فبالت به أعيان كل ملأ
وقد نظمت هذه الأربعة
ألفية كالبدن في المنام
وكل باب الملحقات رده
ومن كتاب لأبي سعيد
ثم ختمتها بباب أعظم
باب طويل ذي مصرايع بيضاء
وإن أكره فليس مما تسبيل
ويشفي لناظر أن يهيا
فالناس لم يصفوا في العلم
ما صنعوا إلا وجاء الأجر
لكن فديت حسدا بلا حد
والله عند قبول كل قائل
وأسال الله صلاح الحال

باب آداب المعبر

والحمد لله وبالسلامة
واحذر من الأعجاب إن أصابا
إذ في المنام الخير والشر ذكر
فراجع المسجد وأدرا الردي

أبدأ بخير السؤال الأتي
واكتب عسار الناس إن عرتنا
وغلب الأربع والأقوى اعتمد
كضارب الظنور ونظ المسجد

وقبيل في التأويل ليس يتدب
ولا إذا جنّ الظلام واختلط
والإشتقاق في الأسامي أصل
فاعمل به إن غابت الأصول
كقولنا في موصلة سوء سنة
وإن رأى المريض سالماً نجماً
أو واحداً أو امرأة أو سقراً
والعجب رؤية تخص المولى
وانتقل إلى الموالد رؤية النجل
وأصدق الرؤيا لأصدق البشر
فإنها ضمنية في الأغلب
وفي الكرى إن قصتها فهي كما
والحيث والهيات والملاحة
حلاوة الإيمان فبالرأى الطاف
ومن يقصّ كاذباً فاعلم في
وغلط النهي على الكاذب في
ومن يقصّ حقيقاً فمن يؤول

إذ تطلع الشمس ولا إذ تغرب
ولا إذا مازالت الشمس فقط
من ابن سيرين وصح النقل
أوقصرت رؤياه والدليل
وفي النعمان نعمة مبينة
وأن رأى مسافراً أو مخرجاً
فهو قريباً ساكن تحت الشرى
ومأثرى المرأة نال البهيملا
إن كان هؤلاء غير أهل
وان يكن كذوب قول أو كفر
وربما صحت كرويا الجنب
قبيل له والطفل إن تكلمها
أقرلهم وأتقت مبركة
وللعجب الشمل والتسلاطف
تلك لظاهر كما عن يوسف
منامته والهباء المحرك
في أية التفسير فهو أفضل

باب آداب النائم

واستقبل القبلة وأقرأ وأذكر
ومن ينم على الشمال لا تصح
ولا تؤول مما رأيتسه على
من هو من علم ومن علم خلا

باب كيفية الرؤيا

عن دانيال الروح تلقى سماجدة
فتشد من غير فراق للجسد
يرجع لاستيقاظه كالبرق
للحق ثم منه للمروح وقصد
من نقاط القلب ثم قبيل مما

لله تحت عرشه مرصدة
صحبة صديقين ثم ما يمد
في سرعنة ويدرك المرقى
قالوا مقصر الروح في دم يحد
مثل في أم الكتاب فاعلمها

باب أقسام الرؤيا

أقسامها ثلاثة عن النبي والثاني محزين من الشيطان قاله رؤياه ورا حجاب وإن يكن في صورة مثل لك أو مسيت أخبرنا بالباطل أو قد رأى النبي مكشوف البصر أو السما تزينت بالبحر والطرد كالملمة والأرض إذا نصيحة ومن رأى ماكرها ولا يقن ما رأى على أحد

أو كلها بشرى الإله الأقرب وثالث من هذه الأنواع خبير وبشرى لأولي الأبواب أو مرسى أباح فحشاً أو ملكاً أو قد رأى الفيل بقدر النمل أو أنه يفعل فعل من كفر والأرض فيها كل نجم يري دارت رعي فهو من الشيطان ذا فليستعذ به من شرها ولا تفسره عن الهادي ورد

باب منام الهمة

وعاشق رأى الحبب سماً أو ممرضاً عنه ولم يكلما وخائف رأى لحيته قد مزل ومكشور الأكل رأى القيء ومن رأى الشمس بالجمهر رمي من بعد ما يصرب في يومه

وحيثما ناع سام وفي النوم أكل سام بمصر في من الماء أفست من ومن يحسن بنقطة بالأم فلا نزولاً فهو من همة

باب أوقات صحة الرؤيا

أصدقها إذا جرى الماء في الشجر ومما يراه عند قروب البحر وأربعين أخرت لبوسفيا ومحمد يومين محل النذرة وهي على جناح طير فذا والقسم وراي الأمام قائل

وضعها إذ ورق الغصن انتشر أو انشقاق الشجر لم يؤخر وبعد عامين أتت للمعطي كس لا يطول عسمة وفكره أركتها حلت به بشرى أو أذى بأن رؤيا ذي النعمان باطل

باب في أضغاث الأحلام

أضغاثهم أربعة فبلغم فحيث ما يغلب في الطبع الدم وكثرة السودا ترى لبلاً هدى كذلك سوداء وصفوا دم يريك محمراً وجمراً يضرم والهول والجلغم موجاً وندي

وكثرة الصفراء تريك الصاعقة والنار والأصفر للمرافقة
والإستسلام يريك حمل الثقل واليسر تزيقاً وضد العقول
وما عدا هذا وما ضاهاه أول كما في شرحنا تراء

باب في رؤية الله والعرش والكروسي

ووعده ربي في الأمسور حق وقربه مفسفرة وصديق
ولا يرى الرحمن غير النجيب وإن تجلى في مكان خبيرها
وسخط ربي من عقوق الوالد ولطفه لطف بكل راقب
لكن لعظم الأجر يأتيه مقام فأمره بالتقوى وبالزهد الأهم
ونظرة الله البنا رحمة والمحسوب في بلادنا والنعمة
ومن رأى الله فخر قليب لأن ربي قال واسجد واقرب
ومن رأى الله بقبر ما وصف فذلك عن سهيل حق منحرف
والعرش والكروسي راكي العمل والمرش للمصريين فالنعمش يلي

باب في رؤية القيامة والجنة والنار

لجنا وفار من رأى القيامة ونسبل تحذير من الظلام
ومن ينزل من الجنان ثمرات أفاد علماً ثم عبثاً بغير
وساكن الجنان أرواحاً صاحب وهو على المسلم مسوت مستغرب
هذا إذا كان مريضاً ولم صح يكون فعله فعلاً حسن
والنار زجر وهي سجن إن دخل والمشي في الصراط حول ووجل
وزايل الأقدام عنه عاص كداخل النار والاقتراب خاص
ومن يرى من الجحيم قد خرج ينال عبقة وتقوى وفرج
قاعدة كل منام ضمه نار فحاذر من سريع فتنه

باب رؤية الملائكة والسماء

وقيل أملاك السماء نصر وقيل غيث نافع ورسر
ومن رأى السماء وليس يصعد ويعز والنازل منها محمد
ومن يرى بها يستشهد وبابها المفتوح غيث يرد
وفي غنى صاعدها مقسوماً وأينما ينزل فغيب قد هما
وأول السماء بالسلطان وقصره الشيد الأركان

ثم السما إن خرّ مثل السقف فهو عذاب مؤدّن بالمحسف
وسقف بيت المرء أوّلًا بالسما فأن تقع فالسقف قالوا هدمها

باب رؤية النبي والكمية والسلطان

إنه يقال دنيا مكة لمن نزل
والكمية الخطيئة المعظم
هذا ورأى الكمية الشريفة
وإن يقل رأيتها بعيني
ولم يوق سطح البيت من صلي يصل
ومن إلى الشمال صلى أزجره عن
والغرب من صلي إليه يرى
أو مسجد يصير والنبي
وإن رآته حاسل ترزق ذكر
وهو على المني غضبان يرى
ومن تنبأ له الشئنة
ومن سلطان أقبلت ديماء
ومن يخاصم ملكًا بظفر ومن

والج في الوقت سرور قد كمل
إن هدمت ميات الإمام الأعظم
بلا فروض قاصد الخليفة
مع الفروض فقتضاء الدين
أو قد جرت منه بين لا تحل
فمنق والمشرق ضلال عن سنن
وعامر البيت لزهدي يرجى
حق فمما مماثله جني
وهو الدنيا على بلاد من كلف
ويستلم من قضي ما أمرا
والنصر من بعد وجمع الفرقة
مع قبة الفهم التي تغشاه
لأن له السلطان حالة حسن

باب في من تحول عن اسمه أو دينه

والإسم إن غيّر مسهل مسرة
وإن دعي بذي عصى وذو عور
وكمل من نصر أو تهوّدًا
سأ اعشقاه وقيل من يرى
وصاهد الصليب فاجر أحب
ومن لغير الله مسجد اقترب

يدعي بعبد فسلطن ونصرة
بصيهه ذا قلت في هذا نظر
أو غير الهندي ما ليس هدى
تنصرًا فأن يحاكم ظفرًا
وامبر بمان إن رآه من ذهب
الى رئيس بمسحال لا تحب

باب في المصحف وقراءة القرآن

والمصحف الحاكم والقاضي إذا
ويظهر السلطان علمًا إن كتب
وأكل الأسطر قسدها تلا
ومالك بملعه به يغش

يكتبه فبأخل بالعلم ذا
وتاجر يكتبه المال أكتب
من حسنه أو بالكتاب أكلا
وأي قضاير يستلعه يرتش

وإن محمداً ملك لبشر
وإن محمداً شاهد لم يقبل
ومن على نبينا قسراء
وجعله من خلف ظهر بدعة
وقبده من بلد موت الملك
وأية بضمتها معبودة
فمن تلا الحمد ينال وطره
وآل عمران انعدام نفع من
وفي النساء إرث ونسوة وفي
أنعامهم صرن وغوث كاف
واعبر لتالي سورة الأنفال
لكن يموت نازحاً والتسوية
يونس فوز من سقام وحزن
ويوسف بقسامة أهل التآلي
والرعد لحمد وانتظر قدومياً
والحجر قد جيايت له أحكام
وجودة السيرة للحكام
وللتجار سؤدد على المصعب
والنحل علم وافسر وحب
وتهمة أو تكبة في الأسرا
والكهف للعمر وحسن الحال
ومريم يتببه ثم بهتدي
والأنبياء يفعل ما قد فعلوا
والمؤمنون عسفة والنور
والفرق بين الحق والباطل في
وعسر رزق قد أتى في الثمر
والقصص الفسوز وعلم وحكم
والرود للمسال وللمعلوم
والسجدة القيام في الظلما
وفي سبأ شجاعة النفوس
يمن حب المصطفى والآل

ححر قاض عزله أوفقد
ومشعري المصحف زكي المحل
لاهد أن يخلصم يامشعراء
ويجعه بيع التقى بالخدعة
أو منهج الجور هناك قد سلك
ومعنى سورة ككل السورة
وولد وفصحية في البقرة
ناسبه وابن ينفارق الوطن
مائدة جوده وقوم لاتفى
والعلم والأموال في الأعراف
بالعز والنصر وحسن الحال
حب ذوي الدين وحسن الأوبة
وهود فصحية ومعد عن وطن
والخط في البلاد والأموال
من غياث في سورة إبراهيم
خمس في أهل حنظلا والقاموا
وللمفرك الرجل بالمحسام
وللمليل مسوته حيث اقترب
محمداً وآله والصحاب
وقيل بل حماني له ومشرى
وأمنه من فحشة الدجال
لكن بظه ورد ليل أسود
والحج حج والمريض بمنقل
المستقم والمكروب والأجود
تلاوة الفرقان والرزق الوفي
والنحل فائق الأهل أو ملك الوري
والعنكبوت وحدة من معد لم
لقمان توحيدك للقيوم
وسورة الأحزاب مكر الرائي
وقاطر فيها رضا القدس
والصافات حرفة الحلال

وص حب في النساء وصدق
 وقصد يري أولاد أولاد وفي
 وفصلت تهدي لزهدي قد كمل
 والزخرف الصديق وفي الدخان
 ومن تلا الجاثية الزهد أحب
 وفي القتال العمر والعيش النظر
 والحجرات الصلح مع وصل الرحم
 والذاريات رزق حشر وولد
 والنجم نيل القصد فيها والرضا
 وسورة الرحمن سكنى مصر
 والأمن والرزق أتى في الواقعة
 والقهر يخشى من تلا المجادلة
 والحشر قهر الضد والمتحنة
 والصف قوم عادوا والجسمة
 ومن تلا المنافقون يحضر
 وفطنة الضمائر التي فيها
 وسورة التحريم يسأل في الفلما
 ون تهر الحصرم والكتاية
 وتوبة المفساق المعارج
 ثم مقاصد الجفاء الجن
 وجاء عصر الرزق في المدثر
 وسورة الإنسان حسن الخلق
 والمرسلات الأمن والنباهة
 وعيس الصلاح والتصدق
 وانقطرت شذائد وحسب
 للكيل واتسقت سباب الناس
 وهي لسالبها بنات تدفن
 وفي البسروج المال والعلوم
 وسبح الشمس سير والتمهيد
 وهل أتاك الزهد بماهية
 والبلد القدر وكيد وحيل

والزمر العزم له والرزق
 غافر علم ويقين السلف
 وسورة الشورى العلوم والعمل
 أمن وفوز من لظى النيران
 كما بالأحقاف علوم أو عجب
 والفتح عز ونجها إذا حشر
 وق يسط الرزق مع علم علم
 في الطور مقصود وعلم سند
 واقشرت سحر وسعد انتضى
 أو يحكن القدس لعظم الأجر
 وقوة الدين الحديد جامعة
 وهي على العالم بشرى كاملة
 فمحنة أو توبة مبينة
 الأمين في الحشر وخصب وسعة
 أولى نفاق وهو منهم يري
 أممها البطلان فطلاق بائن
 والملك خادمة الملوك وكفى
 والحاقصة الحق مع الأصابة
 ونوح قمر جهلا خوارج
 مزمّل من بعد خوف أمن
 وفي القيامة السخا للمعسر
 وسعد حظ من جميع الخلق
 والتازعات من تلا فلا يقى
 وكسوت خسوس بأرض المشرق
 زالت وفي المطففين البهس
 وللنساء العمل بعد الياس
 قسبل البلوغ وهو نال حسن
 والطارق انلا ثبساء لاتقوم
 ثم الذي في الضيق يستريح
 والفجر موت قسبل غسوت العاصم
 والشمس سكنى أرض سلطان عدل

والليل عسر الرزق والتالي الضحى
وفي ألم تشريح أمان من ألم
وابن يعيش صالِح في العلق
ولم يكن بشري وانذار كسا
والعبادات قل فجور الحاضر
والخوف من قسارعة مع الحذر
والعصر انذار وبشري محرز
والفيل نصر ونجاح وإذا
لبس ريش رزق لاعتنا ولا تعب
والكثرة النصر على الأعداء
والكافرون في جهادهم سعى
قال ابن سيرين بها قرب الأجل
تبت بدا هلاك ممال للنبي
ومن تلا في قل هو الله أحسب
والغلق النصر وحسن الحال
ومن شياطين وروعيون نجها

باب في الأذان والإقامة والصلوات الخمسة

وفي الأذان الحج للمسلم الحسن
وهو لدى موضعه محسود
ومن رأى قد زاده أو أنقصا
ومن يجب من أذنوا تهجدا
وهو ولاية لغير الأهل
وهو خصام دون وقته ومن
ومن رأى يصير مجدا نكح
والفسمرض والسنة والتطوع

لكه في القصر نهضة وطن
قالوا وفي الحمام لا يجود
فهو بقدر النقص جبار وعصى
وداخل الكعبة ذا لن يحسدا
فصدر بلوغ الصوت منه ولي
يقم صلاة فهو ينجر من غبن
امرأة وقيل بره وضع
في الصلوات كل خميس يجمع

باب رؤية القاضي

ومن يلى القضا وليس أهلا
والقاضي أن يجهل قرب الناس
والقاضي إن يعدل فذلك ينمزل

يولى بشي. لك يطلقه حملا
أوحل دارا فمسالطبيب الآسي
وان قسضى على مريض ارتحل

باب في الامامة

ان أم أهل السبيل ولاية وعمر غير أهل من نهاية
وإن تؤم امرأة فكما الرجل وقيل بل فضيحة بها محل

باب في الشمس والقمر والنجوم

والشمس سلطان فان تكلف ظلم
والشمس والبدر هما أم وأب
ونكبة ان نزلت على الشرى
ورفحة ثم عناية متى
وحرها في الجسم ظلم من ملك
في رطب سلطان وينجر ومتى
فإن تجلت بعده زال السقم
وهي الفتح إن بدت في الغرب
وردة آتق لن يمانع
ومسألة الزهرة والمريخ بل
ولطفها بالشمس غنى زائد
والسيف للمريخ ثم الحفر
والشترى أوله بالخير
وسائر النجوم صعب المصطفى

باب في بني آدم واختلاف أعضائهم

والشيخ مجهولاً هو الجدة إذا
وقيل في الشيخ صديق والمحدث
والطفل أن يحمل ملاحاً فهم
كذا المجوز وقتاة سلئت
ثم النساء إن جهلن أفضل
والمرأة العمام وللتساء
وجدهن أن كثرن والخصى
وتخرج الرؤيا إلى التطير
ومن أب لابن أو بالعكس كمي

يقصر أو يضعف فالجدة كذا
إن كان مجهولاً عدو قد نكت
والكاعب الحسنة دنيا للام
مجهولة عليك دنيا قد نكت
والكهل جد المرء حيث يجهل
إن جهلت شخص من الأعداء
يجهل من ملائك الله اخص
والأخ والمسمى والظهير
لاتذهب الرؤيا سدى بخير شي

والرأس أن يعظم فمال يزكو
والرأس للرقيق فهو سبكه
والشعر إن يكثر ويشعث فهو هم
وإن يزل شعر النساء زال الحياء
ومثله التقصير والشعور
والرأس إن بان بفير ضرب
والرأس ألف ذهب والمحببة
والنقص للحاجب في التزيين
والعين عين مساله والعين
وثقيل بل فقدت حبيب الرمد
والأذن في التعبير زوج الرجل
خروج صوت الثولي عزله
والأذن للإسمان أم وأب
والأذن جهاء أو عظيم الأهل
وهو مترجم لدي سلطان
وقطعة للمعبد صون والشفعة
وقليل في الأتيان للإشفاق
ثم الشياخ أخسيسة والأم
وطول ناب صالح طول بقا
ثم الرهايبات في المنام
فالعلوم للأصنام والعميات
وأول الأخراس بالأجساد
فما من اليقين فالذكران
ثم اعلموا أن وقوع الكل
وإن تعبد في يد ففهم
أو خاسم القرمي وإن تفقد وما
والطول في اللحمية عز وغنى
والشيب في الفتي وقمار وثقى
والشيب في النساء قرط القبرة
والمرء إن عاد طفيلأ يجهل
ومن يصير كوسجا فمذنبي

أوصار رأس أسد فملك
فأزيد والنقصان فيه يجده
وقليل بل مال وشخ احتكم
والخلق للفتير دين قضيا
للجند إن طالت فلما مشكور
فهو فراق لرئيس الصبح
محل كربه (سا) بكل وجهة
والسمع والطرف قوام الدين
إن طعت مضمومة وشين
أول بالعميان أو سقم الولد
أوينته والصوت صيته الجلي
وغضه للمستقين فطيل
وقلبه المذير المرتب
فطخ لسان من ولي كالعزل
أو حجة والذكور للإيمان
عين له أو صياح ذو معرفة
أهل قلب الحياة قسيم المكان
والأب والحسن بهمن دم
وطوله شين لشخص فستقا
أوكن بالأخسوال والأعمام
والسفل للأخوال والحالات
وقلمها ذو رحم يعادي
وما من الشمال فالشوان
بقاؤه بمسند قناء الأهل
دراهم وقليع بعض غمرم
عالمها فبعض أهل عدما
وإن تجاوز سرقة فهو عنا
وفي غضابه استعار مطلقا
وللصبي غمة وحيرة
وقليل تجديد سرور يكمل
وللحمية الموداء رزق طيب

وخضيرة مع السواد قلة
 والجديد للذمة والأمانة
 وضوب عنق العبد بالعنق شرح
 والذهب للمهموم فهو فرج
 والمنكيان للمقوى والكشف
 بطن ومخ ومعى وكبد
 ثم البلدان في الكرى والمضد
 وقد تكون اليد في التأويل
 فقطعها إن لم تخن في النوم
 وإن يكن أحمرها فمستحب
 وقطع ينها بين كسافة
 والصلوات الخمس فالأصابع
 والخنصر العشاء في الإشارة
 أو هذه الأولاد للإخبار
 فحقيقة لله أو للفق
 وطول شهر في شهر مكناته
 والأطع النساء وكلمة الذمير
 وكسر الشرح ذكور ولده
 والانشيان الانشان أو محل
 والكيسر بأس لكن الصلب ولد
 والفخذ الأهل وركبة الفتى
 ساق الفتى القوي والساق المعمر
 وأن يكونا من حديد فبقا
 والظفر قشرة وإن جلد سلخ
 ثم هزال المرأة فقصر واليمن
 يرى لمرسه حميماً يقهر
 أو سميت فثلث دنيا تكب
 ومن يبل ينثق بقدر ما خرج
 والبصر للمريض وهو في سوى
 وروث كل الحيوان مال
 ويول حميات ودود نسل

في الدين والشقر اقبل زلة
 والغم يمت الأهل والأمانة
 والذبح ظلم ذابح لمن ذبح
 وامرأة قسد ذهبت تزوج
 من النساء والظفر قالوا الكفا
 يموت مال والكسود الولد
 قد قيل فيها اخوة ولد
 للخنز والثريك والوكيل
 ذاك عرق هؤلاء القوم
 بشرى وخمس مائة من الذهب
 وطولها طول ودنيا غالبة
 والصبح إبهام ينفث القاطع
 ومنهم من عكس العبارة
 والفسد بيت الشرح والأحزان
 والفسد للبدن فسط العشق
 هم كبريتهم أنفسه ومائته
 وطوله ذكيرة حبيب الأثر
 فسقطه انقطاعهم من بعده
 نسل ومن تصغر انشياء ذل
 أو قرة أو مهجة أو معتمد
 كد وطول الظفر نصر قد أتى
 فنقصه نقص خبابة لاتر
 أو من زجاج فهو موت أزها
 لذاك من مال ويستمر قد نخ
 مال ومن صار عروساً دون أن
 وإن تكن له العروس تذكير
 والبول للفقير هم يذهب
 وغائط في موضع لاط فرج
 مريضه مال يضيغ في الهوا
 كقدره ونحوه ينال
 ويول طين وتراب جمل

والقدم مسان الرهط ثم يزد
والبشر أو دمسامل أو سلع
والقي، توبة فإن كان عسر
وعوده الرجوع عن ظلم كسب
والقي، إنفاق وقرض والشمل
في الجسم أوله مال مستجد
في العنق والظهر ديون مجسم
عوفي من ذنب وتاب منه سر
وقسبيل بل يرجع عن شيء وهب
إذا تقبىا قبمالة يخل

باب في النكاح

ونكاح رأى المنسي بطلا
ونكاح الإخضرار برهم
واحتالت الدنيا لأني الجارية
مال حرام ونكاح المحرم
وذاك حج في الشهر المحرم
والذكر المحرم كالنكاح
وهي اختلاط الأمر أن تعرف وقد
والمرأة العزما وذات البعل
منامه ونكاح الأعدا عدا
وقبيل بل ذاك خسرون الذم
مرئية وفي نكاح الزانية
لم يرعهما إن لم يكن في المحرم
وإن تكن مانت قبهر بهم
ونال نصراً نكاح البهيم
يكون فحشاً إلى وغد حسد
ان زوجت بشري مال جمل

باب في الموت

ومن يميت أو آتية الموت يميت
والموت كسبر الخشب ذون آله
وحمله كالميت مال من ملك
وكل من تزوجت بميت
والميت أعضاء رجلاً ونسا
إلى أخ أو ولد كالمقببرة
أو حل في مجالس الذكر وإن
والقبر دار للزنا ومن سكن
ومن يرد منزلاً موتاً ذكر
أو يقصد الزواج باحتيال
يفعل مثل فعله في عمره
ومن يميت وفي سرير يحمل
والنعر رفعة ومن يدفن فتن
والدفن للغسراب تزويج ومن
لمناقص الدين وإن تسعرا
وحمل ميت مال سحت ناله
والميت في جنات عدن إن ضحك
تبلى بنقص المال والتششت
من قومه فلن شكا الكف أسا
من يميت قبها يختلط بالفجرة
زار القبور فيزود من سجن
في القبر حباً ذاق سجناً ومحن
والقبر دار إن بنفسه احتفر
وتابع الميت في الغمعال
كنابش عظامه في قبره
يظفر وهذا إن يكن أهلاً يلي
وقد نجا الخارج من قبر سكن
يرحل مع الميت يدفن عسر الزمن

باب في الحمل والرضاع والولادة

لواضع الغلام همّ وسقم والحمل غير للرجال والنساء وقسيل بل مـثـل والمرء وتلد الاتشى اذا اسود ومن وعوفي السقيم رن يوضع لبن وقد ينال فرجاً وابن ذكر وإن رآته من لها ابن فالعلا وكل من يسجن بحزن يلى وقيل من يحبس يلى والرجم سب

وان تضع جارية نالت نعم يزداد والاتشى ذكر وليعكسا في الحمل أن تبيض وجهها مذكروه أوضع أو أرضع في السجج قطن ومن له فرج النساء يغلين يأتي حامل رأت لها ذكر وغير تين أن رأت لن تحبلا ومن يضع عن الطريق ضللاً والسب قتل وجن من كذب

باب في الأرض وما يتصل بها

والأرض إن تعرف زواج عازب والأرض من يحضر فذلك يكر ومذمها عسر وطايرها هلك والروضة الحضرى وابن وتقى وساكن البيت يستر يقبضوا إن ينقضه كتاب الباب حين يكر والجباب إن يصلحه نجار شفى والجص والأجر في لظى سلك والحائط الشخص الجليل ومتى وإن يكن في ظاهر الدار يسقط وإن يكن بداخل فهو سقم إن كان في ظاهرها قد وقعا والدرجات من رقاها زهدا والأرض والصامت جمعاً إن نطق

أو جهلت فسر في جانب والمال إن يخرج لروق يحضر وإن يكن يصلح للملك ملك والدار ذبها الحرة كالضيق شقا إن ينقضه كتاب الباب حين يكر ومن بنى بالدين يحسن ويتك والحرف والزوال ظلم من ملك يسقط بدار فهو الموت بغنى فصاحب الدار له الموت التسقط وهدم دار غائب فيها هجم بداخل الدار فسقم فجما وعندها هي السنون عندا بالغير أو بالشر شرعاً فهو حق

باب في الشجر والثمار

والشجر الرجال والمال الشمر والنبق والرمان والتمر حسن والثين رطب ساء ندم لن جنى

والكرم والنخلة ذو أصل ظهـر والكرمة المرأة مالها ثمن والعنب الأسود همّ وعنا

لكن متى عهد فضررب من ملك
والتين لئلاكل أمن والعنرب
وكل أجناس التزمرب رزق
وأصغر الثمار سقم لا الرطب
كذلك التفاح والقشأ ندم
والمر والقابض والحامض هم
والخلو والسلق غنى بلا وجسا
وإن يكن ذا زوجة فهو ولد
وكل تفاحية من شم اعتمر
ومن رأى التفاح في الكف ليج
ثم البساتين جنين وحرم
والبر والشعير والسهم كم
واللوز من عرب وكسره سبب
والسبل الأخضر والقصر نعم
والزروع في موضع سرور
والحرث تزويج وسقي الزروع
أو نطفة تعلق والبطيخ في
وفي الأوان فهو طيب الزوق
والزروع في كشيرة كالن
وسائر البقول فتنة وهم

والتين أعنى الغض مال قد ملك
جمعية مال ورزق لم يعرب
وأخضر الثمار خير دق
والثيق والأثرج فهو مستحب
والجرز التيسيسير والشوم يذم
وحامض التفاح والعشب نعم
ومن جنى تفاحية تزوجا
وانسبه للثمار هكذا ورد
وقيل في التفاح همة البشر
ومن سقى أرضاً ويستأنأ نكح
وقاطع الرحان قد يغشاه هم
رزق حوى والموز مال من عجم
لقبيط والخرجس رزق من ذهب
كشيرة والزروع أعمال الأمم
وفي سوي موضع سرور
والخضر في الجبال اتباع الشرع
في الأوان فبرض وإن غني
والكمشة المفردة أنشئ فلق
والورد مال أو سرور بأهين
كالهندبا والقرط والجرجبر نعم

باب في الجبال ونحوها

ثم الجبال والتلال الكرما
ومن رقاها ساد أو يعمر
وفي السقوط منه عر ما طلب
وملك طود قسوى من سيد
والخضر في الجبال شغل يتمب

في الناس قدر ما عليالي السبا
والعجز عن رقيسهن عجز
وقد يكون سخط ربي والغضب
والصخر والربا صحاب سؤدد
ثم النزول عنه فعل مستحب

باب في المطر والبحر والحمام

ورحمة الله على الأرض المطر
وقد يكون جد راء العمل

وإن يخص موضعاً فهو حذر
والن إن يطر قنصب قد نزل

ومطر السيوف خلف ونعم
والخسوف في الطين وفي الماء الكدر
والماء إن صبغنا فسرزق طيب
والماء إن طغى فضضاً يتهض
والسخن قدر الحر يؤذي المشتعل
والذل يلقى من له الماء غمر
وهو غرور بامريء قد فسقا
والبحر سلطان ودونه النهر
والسفن النجاة واكتئاب
والنهر سير والسفن جارية
وقبل بل سمينة ومن ركب
ومستق يحمرز مابشر كسب
ومن قبيل النسوة الحسام هم
وقد نجح مفتعل منه خرج
ومأوه البسار فيه بشري

ARCHIVE

http://Archivebeta.Sakhrit.com

والخمر للمسلم سحت المال
ومزجها سبهة مال حضرت
ونكب السكران دون مكر
ومن تدر كاساتهم صاروا عدى
وكل ما حل من الألبان
والثلب والكلب وهو والنمر
ولبن الخنزير مال يذهب
ولبن الأسود مال من ملك
ومن حبيب الوحش خبير ونعم
وكل من يحلب النوم دمماً

والسكر مال سهل النوال
وخدمة السلطان مهما عصرت
وفستنة في شررها من نهر
وقيل في الراوق شخص زهدا
مال حلال كالطبا والضنا
ألبانها الأمراض والخسوف المضر
وعقل من يشربه يضطرب
ولبن الأفراس مال قد ملك
ومال سحت من رأى الألبان دم
من نعم فريما قد ظلمنا